

# LE FORME DELL'ATTRAVERSAMENTO

**Nuovi paesaggi urbani metropolitani**

**Presentazione**

**OO**

**Introduzione**

**O1**

**Materiali\_ osservazioni di base**

**O2**

**Le forme dell'attraversamento**

**O3**

**Potenzialità di sviluppo del tema sull'area Orientale di Napoli**

**O4**

**Conclusioni**

## **Presentazione**

p.5

**OO.**

## **Introduzione**

p.10

**O1**

## **Materiali\_ osservazioni di base**

p.40

- O.1.1 La forma del Campo: “Avete detto spazio?”
- O.1.2 Pieno-Vuoto:l’inevitabile reciprocità di parti urbane elementari nel processo creativo.
- O.1.3 Movimento: spazio cinematico e architettura peripatetica. nuova centralità del fattore spazio tempo.
- O.1.4 La forma del luogo:tra codice e memoria
- O.1.5 Intersezioni e ibridazioni: il ruolo oltre la

## **O2**

### **Le forme dell'attraversamento**

#### **O.2.1 Il Campo chiuso attraversato**

-O.2.1.a) Il Campo Forato: l'attraversamento di un volume\_ la connessione di due vuoti [esterni].

-O.2.1.b) Il Campo Tagliato: l'attraversamento di un volume\_l'incisione del pieno

#### **- O.2.2 Il Campo aperto attraversato**

- O.2.2.c) Il Campo Ritagliato superiore: l'attraversamento lineare\_ la sottrazione dello spazio.

O.2.2.d) Il Campo Ritagliato inferiore: l'attraversamento lineare\_ la discontinuità di margini ibridi.



### **O.3 Potenzialità di sviluppo del tema sull'area Orientale di Napoli.**

- O.3.1 L'area orientale di Napoli: brevi cenni storici per un'analisi urbana sulle aree ibride
- O.3.2 Sperimentazione progettuale: la ri-scrittura dello spazio come attraversamento urbano.

### **Conclusioni**

### **Bibliografia di riferimento**

OO

## Introduzione



*...Quella che fai con un edificio è un po' ripetere, inserirsi all'interno dei tagli delle strade, quasi a considerare che il ritmo è dato dai tagli, dall'attraversare, dai cortili, dai vestiboli degli edifici dal mettere in comunicazione strade parallele tra loro con un muoversi attraverso, un passare attraverso luoghi che non sono mai stati utilizzati così.*

Eric Miralles

La ricerca si propone di indagare il concetto e il ruolo delle diverse forme di attraversamento urbano, considerandolo come uno strumento di trasformazione e di ri-definizione della città contemporanea.

Per comprendere la dimensione entro cui la questione si inserisce, si è tentato di individuare un repertorio di "materiali" –utili alla lettura della complessità urbana e alla definizione del taglio che si è inteso dare al tema di ricerca e più propriamente alla questione dell'attraversamento nelle sue declinazioni urbane e architettoniche.

L'analisi risulta tanto più appropriata se si pensa al fatto che le categorie con cui tradizionalmente è stato possibile definire la città nel tempo, non sono più adeguate ad

interpretare le nuove esigenze esigendo un approccio diverso che permetta di sfruttare le nuove potenzialità dei territori urbani siano essi periferici che centrali.

Da questo punto di vista, la città diventa compenetrazione di spazi che incorporano il presente e il futuro, ma in cui si possono leggere– come in un testo– le cristallizzazioni di significati che sono ancora impressi nelle sue forme come traccia di una “memoria urbana” .

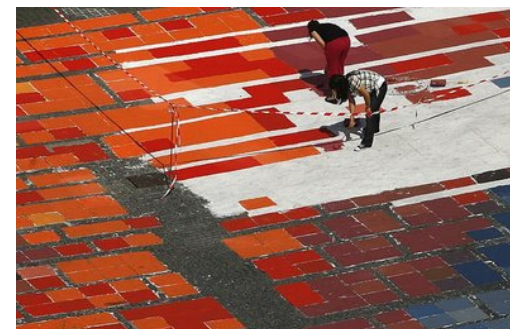
Si pensa, infatti, che è possibile far emergere in frammenti apparentemente caotici o in masse porose, un elemento di continuità (l’attraversamento appunto) che, con i suoi diversi modi di penetrazione è in grado di innescare dei processi di trasformazione della realtà esistente.

In questo senso si è reso necessario l’introduzione del concetto di **campo** – come precondizione del verificarsi dell’attraversamento– nell’eccezione data dal Berger come di uno “spazio in attesa di eventi” e allo stesso tempo come “evento in sé”, cosicché le forme dell’attraversamento saranno lette in relazione alle diverse declinazioni del comporre per sottrazione di volume (attraversamenti di volume) o per sottrazione di superficie (attraversamenti lineari).

Quella dell’attraversamento diviene, allora, una narrazione di più intrecci possibili, a molte entrate, che tuttavia si ricongiungono in una sola struttura, la cui forma sarà determinata non soltanto dalle caratteristiche architettonico –urbanistiche, ma anche nella relazioni fra diverse categorie di porosità connettività, permeabilità e accessibilità.

Si sono, così, definite le diverse forme dell’attraversamento in relazione ai diversi modi della penetrabilità dello spazio–campo.

Il CAMPO CHIUSO ATTRAVERSATO (definito CAMPO FORATO se connette due vuoti esterni e CAMPO TAGLIATO se incide un pieno) determina l’attraversamento di volume, mentre Il CAMPO APERTO ATTRAVERSATO– (definito CAMPO RITAGLIATO SUPERIORE e CAMPO RITAGLIATO INFERIORE)– determina l’attraversamento lineare in quanto attraversamento di superficie.



"Il più grande Kandinskij del mondo",  
Weilheim, Baviera, 2008



Passages des Panoramas, Parigi

Nella prima tipologia, l'attraversamento– studiato nei rispettivi casi–, viene inteso come una nuova reinterpretazione dei *Passages* parigini, mentre nella seconda tipologia, l'attraversamento viene figurato come capacità dell'infrastruttura di diventare altro e di essere al tempo stesso percorso e “trasformazione–alterazione” di un territorio ibrido, sfrangiato e di margine.

La lettura dei diversi casi oggetto di studio, è, quindi, relativa alla formulazione dell'enunciato compositivo che ci si propone, in cui si afferma la totale autonomia delle forme dell'attraversamento inteso come momento di architettura in sé in quanto generatore di spazi e di emozioni, piuttosto che come mero collegamento fra punti posti a diversa distanza fra loro .

In entrambi i casi l'attraversamento diventa struttura che connette, struttura che reinterpreta una preesistenza, sia esso un vuoto urbano che una infrastruttura dismessa di un “non – luogo”.

Si configurerà, quindi, come struttura che connette, (laddove il termine non è riferito solo alle molteplici relazioni e sottoparti di città) ed elemento capace di reinventare e ri-progettare una nuova accessibilità “...che riguarda la capacità di orientarsi, vedere, fermarsi, riposare, incontrare altra gente, conversare, giocare [...]. Riguarda... la complessa fruizione spaziale che lega ogni essere umano all'ambiente in cui vive in tutto o in parte la sua vita<sup>1</sup>”.

Inoltre, si è proceduto all'inserimento – nell'indagine svolta solo in forma teorica– di un sondaggio progettuale sul tema dell' attraversamento nell'area orientale di Napoli e più in particolare nell'area disposta tra la fascia–percorso del muro del Macello e il Macello stesso.

---

<sup>1</sup> C. Rispoli e G. Improta. *Measuring Alternatives for urban Spaces: the Improvement of Pedestrian Use*. In A. Vernez Moudon and P. Lacone.

Il nuovo attraversamento si presenta– nell’ottica della ricerca e in linea con le tipologie di casi analizzati– come un elemento urbano

dotato di un forte livello di autonomia– in grado di accogliere una serie di funzioni– e al tempo stesso come un sistema organizzato di connessioni molto articolate in stretto rapporto con il territorio circostante.

In ultima analisi, il tema proposto ha cercato di indagare con un approccio nuovo il tema dell’attraversamento configurandosi al tempo stesso come spazio carico di tensioni e come entità sottratta alla materia, ma che diventa esso stesso nuova materia di ri-configurazione urbana.

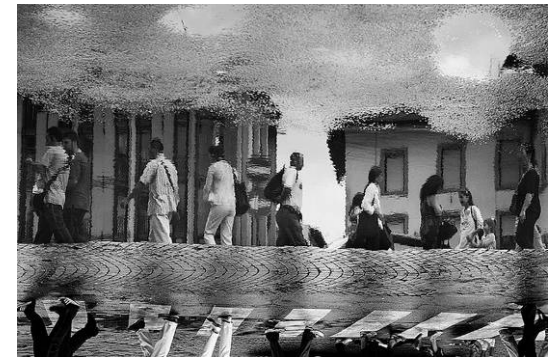


# O1

## Materiali\_ osservazioni di base

*Comprendere a fondo lucidamente, senza rifiuti a priori, il mutamento che attraversa l'architettura e la città e il territorio (...) e lo scacco in cui si mette continuamente la nostra disciplina, non significa accettarne le attuali condizioni (...) ma risalire ad esse e criticarne i fondamenti con atti di resistenza concreti ed esemplari, con la pazienza che ci proviene dall'idea di modificazione critica come autentico nuovo: essa deve guardare al proprio passato come al suolo su cui si fonda, per misurare e dare forma al distacco che da esso muove verso la comprensione profonda della lunga traiettoria del presente assai prima che del futuro.*

*Vittorio Gregotti*



Nella definizione di adeguati “materiali”–utili alla lettura della complessità urbana e alla definizione del taglio che si è inteso dare al tema di ricerca–, si è tentato di stabilire quali fossero i parametri di riferimento per descrivere le qualità del tessuto urbano e più propriamente dell’attraversamento nelle sue declinazioni urbane e architettoniche.

La riflessione e l'osservazione delle sue caratteristiche, consente comunque di proporre temi e problemi che si ritrovano ovunque, anche se combinati con realtà specifiche, e pertanto possono divenire oggetto di riflessioni generali, che rendono inevitabile un ripensamento della forma urbana nel suo complesso e ne rappresentano al tempo stesso un'occasione per la messa a punto di una diversa idea di città.

Questo ripensamento porta ad una riflessione sul repertorio di "materiali" tradizionalmente usati per leggere la città e le sue trasformazioni unitamente ad una nuova riflessione da cui partire per procedere ad un riesame del loro utilizzo<sup>2</sup>.

L'analisi è tanto più appropriata se si pensa al fatto che le categorie con cui tradizionalmente è stato possibile rappresentare la città nel tempo, non sono più adeguate ad interpretare nuove esigenze e nuove mutazioni che consentano di comprendere e al tempo stesso di sfruttare le nuove potenzialità dei territori urbani, siano essi periferici che centrali.

In altri termini, è necessario, individuare gli elementi e le parti che compongono il progetto dell'attraversamento, lavorando sul processo della composizione in termini di comporre, scomporre, unire, montare, smontare, sottrarre, legare..., promuovendo un processo di semplificazione capace di fornire gli elementi e gli strumenti per l'analisi del progetto dell'attraversamento urbano.

In questo modo è possibile non solo lavorare ma anche osservare le trasformazioni degli elementi in gioco, descrivere le mutazioni da essi subite e leggere le trasformazioni del nuovo scenario innescato da inediti sistemi di relazioni.

---

<sup>2</sup>"Intendo per materiali urbani gli elementi che concorrono alla costruzione della città e dei quali la città è deposito attivo". In P. Vigano, *La città elementare*, Skira, Milano, 1999.



Si tratta in, altre parole, di “giocare” su frammenti e insiemi di frammenti, –composti da brani prevalentemente autonomi e isolati– costituiti da oggetti, architetture, vuoti e pieni che costituiscono la dimensione (fisica) della contemporaneità, per ricercare e ricreare una nuova dimensione in cui le parti vengano ri-composte e rintrecciate tra loro entro un nuovo insieme di relazioni.

Il tentativo è quello di svelare e mettere in relazione brani, parti, figure apparentemente senza un preciso rapporto reciproco, e farlo in maniera del tutto spontanea con continuità e equilibrio indagando proprio sul modo in cui avviene questa “ibridazione”, e questa relazione.

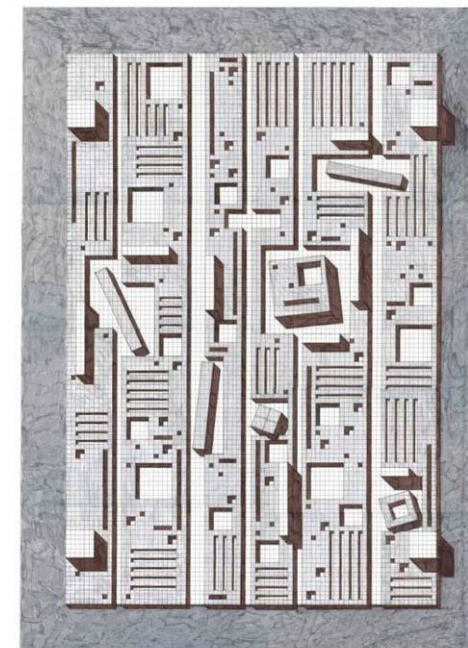
Si pensa, infatti, che sia possibile far emergere in frammenti apparentemente caotici o in masse porose, un elemento di continuità (l’attraversamento appunto) che, con i suoi modi di penetrazione e ricucitura sia in grado di innescare processi di trasformazione di parti di città o di territorio.

In questo senso, e indagando sulle parti che costituiscono il corpo urbano in trasformazione, si indaga anche sulle relazioni esistenti o ancora latenti, promuovendo in questo modo un nuovo progetto di modificazione del presente capace di rendere un frammento urbano qualcosa che vada al di là della sua funzione utilitaristica e che, quindi, arrivi a far parte di un insieme molto più complesso e trasformabile.

*Non basta tenere gli occhi aperti. Occorre per prima cosa scartare tutto ciò che impedisce di vedere, tutte le idee ricevute, le immagini precostituite che continuano ad ingombrare il campo visivo e la capacità di comprendere. Poi occorre saper semplificare, ridurre all’essenziale l’enorme numero di elementi che ogni secondo (l’architettura) mette sotto gli occhi di chi guarda, e collegare frammenti sparsi in un disegno analitico e insieme unitario<sup>3</sup>.*

---

<sup>3</sup>I. Calvino, *Una pietra sopra*, Mondadori, Milano 1995.p.340.



F. Purini, Libter\_disegno preliminare

In questo senso tra i materiali si è introdotto anche il concetto di **campo** nell'eccezione data dal Berger in cui viene definito **campo**: "uno spazio in attesa di eventi" e allo stesso tempo "evento in sé".

L'inserimento del campo tra i "materiali" ci permette di mettere in relazione eventi, con eventi definibili in virtù delle loro relazioni che si svolgono in un tempo o in altri tempi (come concetto di memoria dei luoghi) e nello spazio, occupando un vuoto o un pieno e definibili attraverso il movimento.

**Campo** come luogo o scena di eventi, volume o superficie, cornice e solco insieme, cosicché le forme dell'attraversamento saranno lette in relazione alle diverse declinazioni del comporre per sottrazione di volume (generando attraversamenti di volume) o per sottrazione di spazio (generando attraversamenti lineari).

L'esistenza del **campo**, quindi, diventa la preconditione per il verificarsi dell'attraversamento che lo penetra e lo taglia come in una materia porosa.

Pertanto, in questo modo è possibile individuare un "vocabolario" e definire identità e relazioni che si instaurano tra i luoghi e gli "oggetti", secondo la logica del progetto urbano che presuppone la volontà di organizzare, raccogliere, sottrarre e ri-costruire "materiali" diversi, sostanze non omogenee secondo un processo di creazione di spazi relazionali, dinamici e complessi.

Quest'attenzione allo "strumentario" di un'architettura che lavori fra spazio, tempo e movimento, ci avvia anche ad una considerazione critica a partire dai concetti legati al cinematismo, al flusso, alla topologia, alla geometria non euclidea<sup>4</sup>. Ciò, nel tentativo di definire l'attraversamento di parti urbane non solo come un

---

<sup>4</sup> "...Mentre la geometria classica parla di lati e vertici, [...], la topologia parla di buchi e considera la connessione tra gli oggetti più importante che gli oggetti stessi." In F. Soriano, *Topological*, voce del *The metapolis dictionary of advanced architecture*, Actar, Barcellona, 2003.

percorso di collegamento fra spazi o punti diversi, ma come esperienza che progetta per vuoti, per pieni, per movimento, oltre che per rapporti fisici, spaziali, visivi ed emozionali. Così concepito, il progetto dell'attraversamento è –in primo luogo– un sistema di relazioni fra spazi e concatenazioni di spazi, che permette di “...modificare l'esistente, lavorare per togliere predicare l'assenza, progettare il vuoto, ecc..., di cui l'architettura contemporanea non può fare a meno.”<sup>5</sup>

La lettura è, quindi, relativa alla formulazione dell'enunciato compositivo che ci si propone, in cui si afferma la totale autonomia del concetto di attraversamento urbano inteso come momento di architettura in sé in quanto generatore di spazi e di emozioni, piuttosto che come mero collegamento fra punti posti a diversa distanza fra loro.

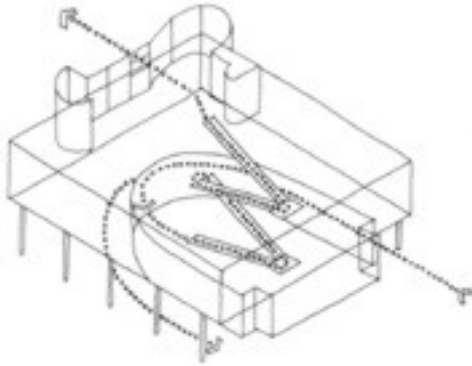
In questo breve capitolo introduttivo, si è tentato di riconoscere ai “materiali” del progetto urbano un ruolo “grammaticale” con cui si vuole leggere e rendere evidente il nuovo senso di ciò che potrebbe considerarsi banalmente un percorso, mentre è tutt'altra cosa: un attraversamento, appunto, che si configura come una composizione, ri-composizione e ricostruzione di parti urbane che organizzano lo spazio.

Si tratterà, in sintesi, di leggere e descrivere, attraverso gli esempi che di seguito si riportano, la “relatività strutturale” di questi fatti urbani che da elementi al servizio di qualcosa, diventino elementi strutturali in sé.

La definizione di “materiali” è, quindi, strettamente finalizzata ad una più facile ridefinizione del “senso” dell'attraversamento, diventando una chiave di lettura di questi nuovi frammenti urbani e architettonici che uniscono i caratteri e le tensioni degli aspetti più problematici della struttura urbana. Si tratta di indagare il concetto di permeabilità

---

<sup>5</sup> A. Criconia, (a cura di), *Figure della demolizione*, Costa & Nolan, Genova 1998.



Le Corbusier, villa Savoye 1929-31

di uno spazio di transito e di passaggio che necessita dell'atto di camminare, penetrare e scivolare riferendosi ad un sistema di relazioni articolate e complesse.

Si vuole, altresì, indagare sulla coerente organizzazione del disegno planimetrico dell'articolazione delle superfici e dei volumi, delle successive modulazioni di simmetrie e asimmetrie controllate, dell'incastro di solidi elementari, dell'attenzione al congegno dei nodi spaziali, della loro connessione e dei loro innesti, per giungere alla composizione di un insieme coerente di parti interconnesse e solidali.

Un "percorso" letto anche oltre la ben nota "*promenade architecturale*" lecorbuseriana, non esaurendosi, spesso, neppure in una sola unità architettonica– seppure vasta e articolata– ma essendo elemento autonomo dotato di un senso proprio che attraversa, lambisce e penetra una molteplicità eterogenea di fatti urbani.

Non è neppure un labirinto "fruito nella disattenzione"<sup>6</sup> o nel disorientamento e comunque sempre strutturato da evidenti polarità di punti di partenza e di arrivo.

Un attraversamento, quindi, oltre ad essere un percorso e un collegamento è letto come un'esperienza e una struttura insieme, una forma oggettuale che presuppone una operazione relazionale e un'azione progettuale tendente a costruire per sottrazione "... tramite il togliere, lo scavare, il cavare e l'estrarre, l'erosare e il sottrarre materia, in un diminuire di volume per asporto."<sup>7</sup>

Non è mai solo un momento orientato entro un itinerario per raggiungere un punto o un luogo, ma per la sua piena comprensione si richiedono sempre un coinvolgimento e una percezione dello spazio –tempo come sostanza e del vuoto e pieno come materia, al punto che anche la sosta o la stasi diventano– parafrasando Mandelstam– una varietà di movimento accumulato.

<sup>6</sup> W. Benjamin, I "*Passages*" di Parigi, edizione consultata edita da Einaudi, 2007.

<sup>7</sup> In S. Polano, *L'architettura della sottrazione*, in "Casabella" n° 659, 1998, p.2.

## La forma del campo: “Avete detto spazio?”

*Voi metterete in relazione gli eventi che avete visto e state ancora vedendo accadere nel campo. Il campo non si limita a incorniciarli, li contiene. L'esistenza del campo è la preconditione per il loro verificarsi così come si sono verificati e come altri si stanno verificando.*

*Berger*

Nel saggio pubblicato su “Casabella”, 1993, A. Corboz<sup>8</sup> indagando il ritardo dell’architettura nei confronti delle sperimentazioni filosofico- scientifiche riguardanti lo spazio, propone al pari delle altre discipline una...“mutazione del nostro rapporto con lo spazio (...) tanto più necessaria in quanto i problemi della città che si sta costruendo sotto i nostri occhi non sono più quelli dei centri, ma quelli delle zone, delle appendici, dei margini e delle *enclaves* coestensivi a questa “città”, cioè in ciò che chiamiamo periferia. Perché se il tempo della tabula rasa è finito, lo è anche quello del ritorno al centro, che si tratti di “salvaguardarlo” (perché storico) o di ricostruirlo (perché lacerato dalla guerra o dal rinnovamento urbano).”

La ricerca, in realtà, vuole condurre alla lettura del **campo** secondo modi nuovi che trasformando lo “sguardo” in azione attiva generano un “campo” entro cui si cammina, ci si incontra, si osserva e si pensa insieme. Questo spazio messo in relazione con lo sguardo

---

<sup>8</sup>A. Corboz, “Avete detto spazio?”, in Casabella 597-598, 1993, ripubblicato anche a cura di Paola Viganò, in André Corboz, *Ordine, Spazio. Saggio sull'arte, il metodo, la città e il territorio*. F. Angeli 1998.



**Figura 1** Giacometti, L'origine dello spazio\_  
Piazza 1947



inteso come curiosità, passione, ricerca- genera a sua volta la nostra idea di **campo** come forma di uno spazio, matrice di nuove trasformazioni.

L'introduzione di una "forma-campo" in grado di rendere conto di tutte queste fenomenologie tra loro anche lontane -che si manifestano e si susseguono su territorio-, ci dà la possibilità di rendere conto "orizzontalmente" di tutti i campi che affollano il presente, -e che modificano in modo fisico le forme del luogo-, e contemporaneamente, recuperare una dimensione "verticale" che è propria della memoria.

Si parla della ricerca di "nuovi sguardi" con cui poter leggere gli spazi, interpretandoli e osservandoli non più o non soltanto come "luoghi di assenza" di qualcosa (come nel caso delle periferie, delle aree industriali ed infrastrutture dismesse) ma anche e soprattutto come luoghi della presenza potenziale di qualcos'altro, come potente strumento per provocare una modificazione, concreta della forma urbana.

L'apertura a questa nuova idea di spazio descritta come **campo**, ci porta a percepirla non solo o non solamente come contenitore di qualcosa (e ,quindi, solo come spazio fisico), piuttosto come spazio in attesa di eventi mentre se ne stanno consumando degli altri. In altre parole "come evento in sé", immediato e strutturale, ma contemporaneamente come un frammento autoreferenziale in cerca di una ridefinizione del proprio contesto grazie ad un difficile processo di risemantizzazione che ribalta il tradizionale concetto di "vuoto urbano" tendente ad innescare una serie di trasformazioni che fanno degli spazi urbani una sequenza unitaria e simultanea di immagini.

Questo recupero di forme altre, passa necessariamente attraverso le sue architetture: si impone, peraltro, attenzione particolare a quei diversi modi con cui esse si compiono e si configurano determinando l'esperienza dell'attraversamento che taglia, de-compone, de-costruisce porzioni stratificate di campo, generando o lasciando anche solo intravedere nuovi spazi per nuove fruizioni

Cosicché, spazi interstiziali, a volte ri-tagliati in altri spazi o sommati e sottratti ad essi, seguono il recupero di una logica strutturale di regole spesso implicite ma non ben esplicitate interne alla morfologia urbana che li ha generati e che non possono essere completamente appresi o vissuti se non per esperienza diretta e goduti se non attraverso il movimento.

In questo senso l'attraversamento si inserisce nel **campo** e nell'ambito più generale di una ri-progettazione del suolo come processo di riqualificazione della città contemporanea, e quindi, come possibile figura della trasformazione.

Parafrasando Berger, il **campo** è "...allo stesso tempo letteralmente e simbolicamente, il terreno degli eventi che stanno avvenendo al suo interno", come se "...il tempo e lo spazio si combinassero insieme diventano un unico processo [che] porta invariabilmente a osservare altri eventi in corso nel campo."

Questo significa anzitutto riconoscere a questi "percorsi-campo" la dignità di luoghi veri e propri e non solo funzione della loro utilità di passaggi- collegamento o connessioni tra luoghi, ma percorsi come luoghi che contengono e racchiudono qualcosa come fossero "pieghe" che pervadono con continuità lo spazio.

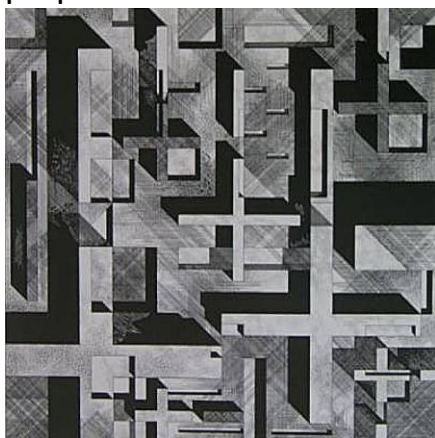
Il **campo** analizzato, quindi, non può che essere un campo poroso<sup>9</sup>, in cui è possibile entrare, uscire, transitare, attraversare, esplorare raccontare, immaginare e perdersi nella sua percezione mediante un continuo mutare di scene che cambiano continuamente durante la sequenza spazio-tempo.

---

<sup>9</sup>"La porosità esprime una condizione urbana compenetrata tanto sul piano fisico (vuoto/pieno) che su quello sociale (pubblico/privato).(...) La porosità, tuttavia, non è percepita soltanto dall'esterno dell'edificio ma anche dall'interno dove si realizza, però, in verticale attraverso il ricorso dei vuoti prodotti da inusuali forme organiche che attraversano i vari piani connettendoli tra loro." In V. Farina, *In between e paesaggio, condizione e risorse del progetto sostenibile*, Milano, 2005, p. 122.



F. Purini "Inizi. Architetture disegnate per quarant'anni"



F. Purini, Tracciati

Questa fluidità del **campo** si mescola con il tema del luogo come finestra capace di veicolare le emozioni attraverso il paesaggio e la contemplazione del mondo, per cercare la forma di qualcosa che "... entri e colloqui con lo spirito, si accordi con la ragione e con le numerose convenienze.<sup>10</sup>"

In termini di "materiali", il **campo** diventa un frammento autoreferenziale, potenzialmente contenitore di qualcosa e in cerca di una ridefinizione del proprio contesto in cui gli attraversamenti al suo interno acquistano un significato altro, che va al di là del semplice percorso urbano riguardando non soltanto la forma ma anche i caratteri con cui si manifesta la mobilità.

Diventano un vero e proprio processo in cui si identificano, si descrivono, si qualificano e si instaurano relazioni tra spazio attraversato e spazio attraversante, in un continuo rimando al movimento e ai flussi che usano quei percorsi-campo, e che citando Lynch<sup>11</sup> possono essere definiti come "...i canali lungo i quali l'osservatore si muove abitualmente, occasionalmente o potenzialmente."

Ora, spostando l'interesse da contenente (**campo**) al contenuto (l'attraversamento nelle sue forme), si creano una serie innumerevole di spazi ritagliati che si compongono di materiali diversi (proprio quelli che compongono il progetto urbano), e che si disgregano e si aprono a sfondamenti improvvisi, per ricomporsi in nuove e inedite visioni.

Spazi generati dal continuo modificarsi e dislocarsi della rete infrastrutturale, ma anche spazi aperti interstiziali a loro volta in continua trasformazione, depositari di nuove e inafferrabili

---

<sup>10</sup>Valery

<sup>11</sup>



qualità. Spazi mutevoli, sorti spesso in prossimità di nodi infrastrutturali, dislocati in aree periferiche o solo “vuoti” circoscritti in aree industriali dismesse, ritagliati nei tessuti storici, che viviamo e attraversiamo e

che spesso sembrano essere scollamenti dello spazio urbano della città tradizionale, chiusa, definita, e fissata in confini ben precisi.

Di contro, la forma di questo **campo** attraversato diviene fluida, articolata, flessuosa quasi filante, di una fluidità nuova rispetto alle concezioni passate e capace di accogliere al suo interno un'ulteriore pluralità di tessuti generanti a loro volta le diverse forme degli attraversamenti, in un gioco sottile di sguardi, percezioni e rimandi e con un approccio più plastico –quasi rubato alla scultura– e in cui le forme non paiono e, forse, non sono più costruite, ma sottratte, ricavate, e scavate.

Quindi una massa che si plasma, che si piega, che si taglia, che si innerva e che si estende, che si contamina e che è a sua volta contaminata da infinite relazioni con il contesto sia esso un interno che un esterno.

Questi spazi di attraversamento, pongono nuove condizioni in cui si esprimono i nuovi campi d'azione e in cui la progettazione non è predeterminata dall'idea fondativa di voler generare lì un determinato accadimento, ma piuttosto aspirare e costruire uno spazio in cui qualcosa di non ben definito aprioristicamente possa accadere perché generato anche da chi lo vive e lo attraversa.

Non a caso da Endell a Benjamin fino a Giedion e a Benham, le esperienze dello spazio e del tempo nelle metropoli vengono rappresentate attraverso immagini che mutano, deformate dal movimento, dalla velocità del divenire e dalle innumerevoli esperienze percettive. La maggior parte delle azioni umane comprende, infatti, una dimensione spaziale –come rapporto e orientamento dell'individuo e degli oggetti a cui si relaziona in un continuo riferimento tra interno– esterno, lontananza–vicinanza. continuità– discontinuità, assenza–presenza–, e una



E. Miralles.....



West 8, rio Madrid

dimensione percettiva come immagine del luogo e, quindi, come spazio esistenziale ed emozionale.

Un campo soggiacente a uno spazio geometrico dove si muovono i corpi e i nostri pensieri, cioè teso a cogliere soprattutto la capacità di relazione tra le forme e i volumi, e a sentire le tensioni generate dal loro attraversamento come somma e intreccio di percezioni successive dei luoghi che “sembrano avere le stesse proporzioni della vostra vita.”<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Berger.....

## PIENO\_VUOTO: l'inevitabile reciprocità di parti elementari nel processo creativo.

*Non essere è più che essere qualcosa, in un certo modo, essere tutto.*

*Borges*

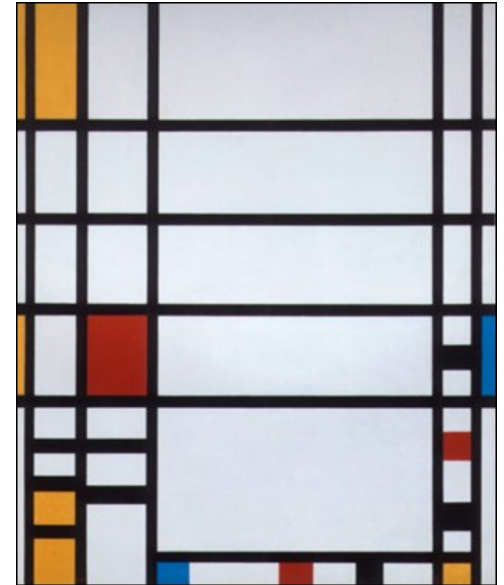
Non c'è nulla di più difficile da precisare, ovviamente, del vuoto.

Il termine vuoto deriva dal latino *vaticus-vacare*, mancare. Il significato etimologico rimanda, dunque, ad un concetto essenzialmente negativo implicito nel termine assenza.

E' possibile, però, recuperarne il significato anche nella fisica che indica il vuoto come assenza di materia e come "spazio assolutamente privo di materia"<sup>13</sup>, e di, conseguenza, privo di contenuto ma che proprio per questa sua assenza è in grado di consentire il movimento.

Vuoto, dunque, definito come unità immateriale e contenitore di accadimenti fisici.

Tuttavia, è possibile anche ricercarne il significato nella voce italiana *voito* inteso come variante di *volto* che vuol dire rovesciato; il vuoto in questa eccezione rimanda ad una presenza altra da sé, e cioè esistente in quanto contrapposizione del termine opposto pieno.



**Piet Mondrian**

---

<sup>13</sup> Vuoto, Voce del Dizionario della lingua italiana Devoto Oli, Le Monnier, Firenze, 1971, p.1975.

In architettura, tuttavia, il vuoto non è mai uno spazio astratto e privo di materia: "...non è un'astratta categoria concettuale, ma oggetto di esperienza pratica di vita [...] risorsa per la creazione di nuove forme di socialità.[...] una fabbrica in disuso o un *terrain vague* o una stazione della metropolitana non definiscono di per sé uno spazio vuoto. Il vuoto esiste solo come possibilità creata dall'azione degli uomini, come spazio che si auto genera dal conflitto.[...] non sono interstizi, fessure, canali, lotti non costruiti che acquistano valore solo per essere degli intervalli tra pieni progettati che hanno significato; al contrario, nel momento in cui (nel conflitto) entrano in opposizione al reale possono diventare grandi laboratori<sup>14</sup>.

Oltre alla mera penetrabilità, il vuoto può essere oggettivato e utilizzato come forma di definizione dei luoghi, e a prescindere da quale senso dare al termine, il vuoto come spazio infinito e indifferenziato non esiste, e al pari del pieno e della materia ha forma, struttura e significati propri.

Non ci si limita ad indagare l'ambiente costruito ma lo spazio vuoto costruito, il progetto in questo caso si misura con l'esistente attraverso un processo di progressiva appropriazione dello spazio mediante la sottrazione, la percezione delle misure, la comprensione della struttura e dei "materiali". Lo stato di fatto dei vuoti urbani, da oggetto diventa soggetto in grado di ripresentare una nuova qualità del costruito; alla base vi è, dunque, un lavoro di ricerca delle permanenze in cui si configurano aree complesse classificate come "vuoti urbani" e, quindi, modificabili nel processo di costruzione dell'immagine urbana.

I vuoti urbani significativi –quelli analizzati nella ricerca– sono dunque quelli che rivestono un ruolo fondamentale di collegamento in virtù delle loro potenzialità di trasformazione della città esistente. In questa ottica, è possibile assumerli come ambiti privilegiati del progetto d'intervento, come cerniere di un più ampio sistema di relazioni, nodi resistenti o legamenti

---

<sup>14</sup> M. Iardi, *Negli spazi vuoti della metropoli, Distruzione e tradimento dell'ultimo uomo*, Bollati Boringhieri, Torino 1999. pp. 98-99.

strutturali per le diverse parti urbane, similmente alla definizione data dal Muratori<sup>15</sup> per i nodi, e cioè per la loro funzione connettiva ad altri elementi o sistemi di parti urbane.

In particolare, il vuoto concepito all'interno della città esistente in estensione, può essere anch'esso interpretato come "materiale" della composizione urbana, come spazio geometrico, come presenza per la sua capacità di contenere e di essere contenuto al tempo stesso; quindi supporto del costruito e strategia per nuove trasformazioni.

Non si tratta di indagare uno spazio privo di confini, limiti o margini facilmente riconoscibili, ma di luoghi interstiziali e apparentemente di risulta che hanno acquistato un ruolo e un significato nella vita sociale delle nostre città e che rappresentano il luogo in cui immaginare le nuove spazialità pubbliche. E' in quest'ottica che assume notevole importanza –per la nostra ricerca– il valore progettuale e potenziale del vuoto<sup>16</sup>.

Un'attenta riflessione sullo spazio vuoto ci viene data da Samonà, secondo cui il vuoto urbano è da intendersi come strumento di risignazione architettonica delle aree centrali storiche. Attraverso un'azione di svuotamento, eliminando le superfetazioni e non costruendo nei vuoti, facendo sì che essi diventino dei "vuoti –pieni" e cioè vuoti architettonici, si può consentire una visione della città sotto il profilo spazio-temporale in continua evoluzione. Questo, tuttavia, come sostiene ancora Samonà, non deve negare aprioristicamente

---

15

<sup>16</sup> Il vuoto in architettura costituisce una qualità dimensionale, misurabile lungo i tre assi spaziali: come tale può divenire elemento di linguaggio, quando lo si adopera in contrapposizione al suo opposto, cioè il pieno, la materia in questo caso si configurano due vuoti [...]; quello che si trova all'interno dell'involucro murario, e quello che si trova fuori."Voce Vuoto del Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica, Istituto Editoriale Romano, Roma 1969. Sigfried Giedion, inoltre parla del vuoto come elemento fondamentale, storicamente alla costruzione di una concezione spaziale. Egli afferma a riguardo: il primo fatto notevole intorno allo spazio visivo è il vuoto, un vuoto attraverso cui gli oggetti si muovono o stanno.[...]. L'uomo prende coscienza del vuoto che lo circonda e gli conferisce una forma fisica e un'espressione. L'effetto di tale trasfigurazione "è... la concezione di spazio ". In S. Giedion, *L'eterno presente: le origini dell'arte*, Feltrinelli, Milano 1965, p. 530.

qualunque possibilità di ricostruibilità dei vuoti urbani, bensì formulare ipotesi trasformative che si leghino alle questioni fondamentali della città, ricostruendone i collegamenti e le funzioni vitali. Fondamentale, risulta l'identificazione di questi vuoti urbani, e cioè riconoscere i caratteri dello spazio attraverso cui il vuoto assume il ruolo di fatto urbano precisamente identificabile a appositamente progettato.

La materia tra gli oggetti e tra la massa risulta, dunque, progettabile: il vuoto come spazio pubblico diventa elemento di alterazione strutturale della forma della città. Probabilmente una prima rilettura della storia della città che pone questa tendenza all'attenzione per il vuoto, è evidente nelle scelte che dalla seconda metà del Settecento si andavano definendo nei piani per le città.

Il discorso molto articolato e complesso, non è affatto nuovo ma ha, tuttavia, origini ben più lontane.

Per brevità di trattazione e rimandando a testi specifici sull'argomento– si è partiti dal ruolo riconosciuto da Quatremère de Quincy nel Dizionario storico dell'architettura<sup>17</sup>, in cui si associava alla voce “vuoto” quella del rispettivo contrario il pieno, fissando in modo inequivocabile il loro rapporto di reciprocità e di esistenza.

In questo modo, lo spazio pubblico costituisce il veicolo per trasformare l'immagine della città che acquista un nuovo senso diventando una “cosa viva” in continua trasformazione di una situazione esistente che porta dentro di sé come traccia le proprie condizioni di cambiamento.

---

<sup>17</sup> Antonie Quatremère de Quincy (1755-1848), teorico delle arti e dell'architettura è autore del corpus teorico che eserciterà un'influenza egemonica nell'ambito della cultura del neoclassicismo europeo. Negli articoli che compongono il Dizionario storico dell'architettura, Quatremère si propone di “riunire i materiali principali di una storia dell'architettura” nonché tutte le “idee e le nozioni più o meno astratte che ne hanno fatto un'arte di immaginazione, di imitazione e di gusto”. Fu redatto in una prima fase nell'ambito dell'*Encyclopedie Methodique di Panckoucke* tra il 1778 e il 1832. Le voci “Carattere”, “Tipo”, “Idea” e “Stile” appartengono a quelle che Quatremère definiva la “parte teorica” del suo dizionario.

Mediante un disegno, una ipotesi progettuale, una rappresentazione è possibile svelare il potenziale che tuttavia è già contenuto in essa nel segno e nei luoghi fisici della città.

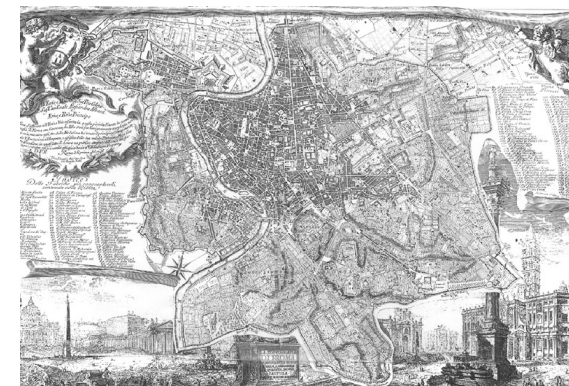
In questo senso non si può non citare la celebre cartografia di Roma elaborata dal G. Battista Nolli<sup>18</sup> nel 1748 in cui si riconosce una doppia lettura della città; una città esistente e quindi riconosciuta e riconoscibile allo stato attuale e una “immaginaria”, latente di una Roma disegnata in relazione ai “vuoti pubblici” che diventano la trama di un nuovo tessuto urbano di uso pubblico.

Tracce che diventano trame per le successive trasformazioni che quindi dialogano fra “... tempo e luoghi [...], e memoria, tempo e luogo si fondono allora, nel momento del presente che contiene anche il passato e il futuro di altri luoghi.<sup>19</sup>”

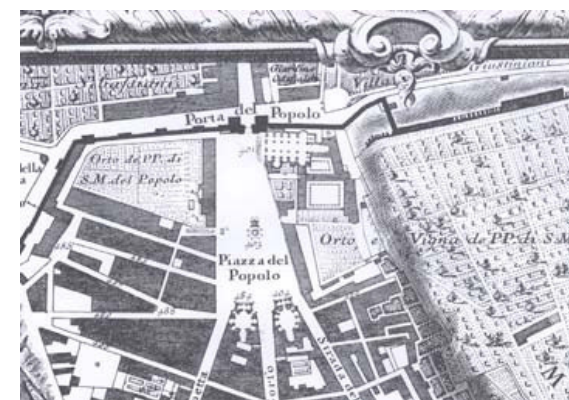
Nella rappresentazione cartografica emerge, quindi, in maniera significativa l'importanza compositiva del suolo di uso pubblico riconosciuto quale materia connettiva capace di dare senso al costruito. In poche altre occasioni è possibile sperimentare in maniera così evidente questa capacità dello spazio pubblico di essere un'infrastruttura per lo spazio costruito.

In questo modo si disegna una nuova città, in cui si mettono in evidenza le relazioni tra i luoghi pubblici, privati e la trama di una città svelata e ri-progettabile.

Questa lettura rivelatrice di nuovi contenuti e forme della città svelabili e decifrabili, acquista sempre più un ruolo progettuale di una città che contiene nel presente già le linee di sviluppo delle trasformazioni future.



**G. Nolli, pianta di Roma, 1746**



**G. Nolli, particolare della pianta di Roma in cui è rappresentata piazza del Popolo**

<sup>18</sup> Nella pianta del Nolli, la città di Roma è letta attraverso la struttura aggregativa dei suoi luoghi pubblici, luoghi che esistono, edifici reali che costituiscono il tessuto della città il cui sistema di relazioni è sempre messo in evidenza con accurata perizia. Le strade, i giardini, le piazze, costituiscono un sistema continuo e articolato che emerge dalla trama fitta della città; così come la trama viaria, con le soste, i percorsi pubblici e i luoghi all'aperto tagliano i volumi degli edifici. In questo modo il bianco dello spazio interno delle fabbriche si unisce visivamente a quello dello spazio pubblico esterno (piazza slarghi e strade) mostrando una continuità ideale tra le due dimensioni. E' denunciata in sostanza, l'appartenenza di entrambi allo stesso sistema. Proprio questa visione di città in cui la trama di uso pubblico affiora da tessuto costruito di uso privato, consente di dare una nuova dimensione alla forma della città.

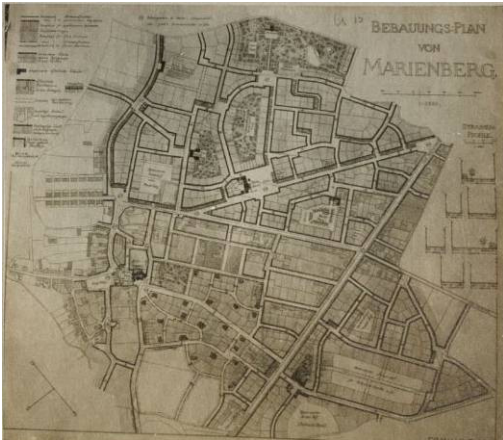
<sup>19</sup> G. Mastrugli, *Materiali affettivi nei progetti di Peter Eisenmann*, in il Manifesto, 17-06-2005, p.14.

La magnifica carta prodotta a Parigi da Pierre Patte<sup>20</sup> nel 1756, ne è un altro illustre esempio. Si tratta, infatti, di una pianta che mediante una rappresentazione urbana mette in moto un processo di rinnovamento culturale e spaziale della stessa, ma che diversamente dalla piante del Nolli, non rivela semplicemente, ma progetta per trasformazioni degli spazi. Il vuoto e lo spazio che lo conteneva diventa ancora una volta il nesso attraverso cui produrre una nuova e rinnovata immagine che definisca una nuova dimensione urbana.

L'utilizzo di alcune tra le note cartografie per descrivere il ruolo del vuoto nello spazio pubblico in due differenti realtà mette in evidenza quanto la rappresentazione della città e la descrizione dei suoi fenomeni non sia solo un fatto grafico, ma che al contrario abbia un notevole valore progettuale. Rappresenta di fatto un modo- per l'epoca anche nuovo- di svelare le potenzialità di trasformazione nelle tracce esistenti, in cui il dualismo tra spazio vuoto e spazio occupato si configurava almeno tecnicamente come spazio di relazione dell'accadimento e dove il vuoto diventava lo strumento per accrescere il valore delle relazioni spaziali.

Anche nell'opera di Camillo Sitte<sup>21</sup>, sul finire del XIX secolo, si afferma il tema del vuoto come punto di partenza del progetto della città creandone le premesse per avviare una reale trasformazione urbana.

Un processo di rilevante trasformazione e modificazione del reale che prendeva le mosse proprio da potenziale offerto dal vuoto dello spazio pubblico o libero come nuova ossatura urbana. Lo spazio pubblico, in sostanza, si configurava come luogo attraversato, attraversabile, penetrabile e modificabile in cui fosse possibile immaginare e svelare un nuovo mondo in funzione di un nuovo modo di vedere.



Camillo Sitte.....

---

<sup>20</sup>

<sup>21</sup> C. Sitte, *L'arte di costruire la città* (1889), Jaka Book, Milano 1981.



La dimensione pubblica diventa l'elemento dal quale partire per una nuova riflessione progettuale muovendo dal presupposto che l'idea di spazio pubblico o spazio attraversabile coincidono o si sovrappongono sul piano fisico a quella di vuoto.

Dall'analisi delle forme degli spazi pubblici, e, di conseguenza, dalla loro ri-progettazione è in sostanza possibile sviluppare il tema dell'attraversamento come di un elemento progettuale che fora o taglia un volume o una superficie creando degli spazi pubblici legati all'idea dell'estensione e della relazione.

Lo spazio-campo acquista le caratteristiche di materia porosa<sup>22</sup>, in cui la permeabilità diviene elemento fondamentale e caratterizzante le relazioni tra pieno, vuoto e movimento. Sarà, quindi, opportuno e necessario introdurre il concetto di "spazi permeabili" nella città e nell'architettura che diventa, quindi, necessariamente anche lo spazio di transito più o meno volutamente percorso, presupponendosi un atto dinamico e processuale.

Tuttavia, una vera elaborazione teorica sull'argomento si tenterà in maniera sistematica e approfondita con il Movimento Moderno, quando si assisterà per la prima volta in modo "regolare" alla totale inversione del rapporto pieno-vuoto: l'isolato si aprirà verso l'esterno anche attraverso passaggi, corridoi urbani, margini, interstizi e frontiere.<sup>23</sup>

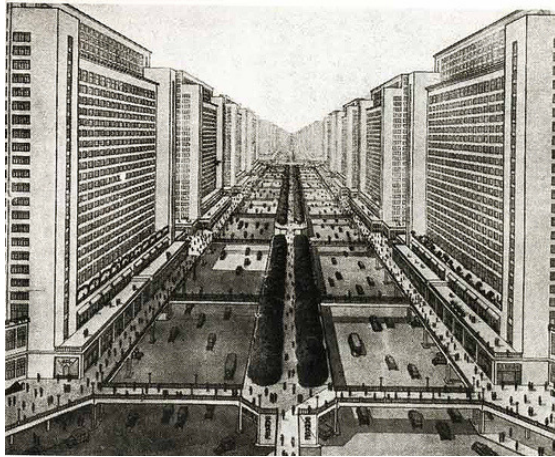
---

<sup>22</sup>Nel saggio di Renato Bocchi "*Spazi permeabili*", il concetto di permeabilità suggerisce un passaggio filtrante, il penetrare di un liquido in una materia, un entrare pervasivo che tende a riempire la porosità. Di contro la materia penetrata non può essere in tal caso che porosa, appunto, imbevuta del fluido che la penetra, al punto che le due materie, le due sostanze, divengano praticamente una sola". Trasponendo il concetto all'architettura per "materia porosa" si intende quella in cui vi è una forte relazione tra spazi interno aperti e esterno, oltre che dal "flusso" continuo e in perenne movimento dell'uomo. Bocchi, sostiene ancora che "oggi più che mai l'architettura è architettura di relazioni, la cui finalità è quella di progettare organicamente i nessi spaziali e fisici, fra suolo ed edificio, fra spazi interni ed esterni, fra usi pubblici e privati, fra aperto e coperto, fra natura e artificio e fare di questi nessi il significato primario del progetto medesimo". In R. Bocchi, *Architettura peripatetica*, in "*Parametro*", 265-266, 2006

<sup>23</sup> Come Sitte anche Le Corbusier coglie la città come fenomeno globale e se il primo limita il suo interessamento solo ad alcune piazze, il secondo costituisce la città contemporanea secondo il principio del soddisfacimento dei bisogni quotidiani. La città che viene fuori è qualcosa di completamente nuovo "la relazione biunivoca che l'ordine continuo istituiva fino a quel momento tra i pieni dell'architettura e i vuoti delle vie e delle piazze sparisce (...).



**Steven Holl e Riddled Cabinet,  
"Lasaruurt Canaletto walnut and  
aluminium with vegetal oil finish", 2006**



**Le Corbusier, Ville Radieuse, 1923**

Si pensi all'opera magistrale di Mies van der Rohe (allo spazio fluido miesiano), o alle composizioni urbane del tardo Le Corbusier (alle matrici costruttiviste o alle composizioni per il montaggio), alla cultura del cosiddetto "pittoresco" che è alla base della disciplina stessa del paesaggio<sup>24</sup>.

Risulta utile e doveroso richiamare l'opera di Le Corbusier, il quale pone un'attenzione particolare verso il vuoto come materiale del progetto di architettura. Un interesse che si esplica quando "nelle tavole di corredo alla Ville Radieuse, [...] costruisce una sequenza che mostra il mutare delle proporzioni dello spazio aperto e dell'edificato nel passaggio dalla città antica a quella contemporanea. La tesi è che lo spazio urbano si stesse progressivamente dilatando, che la dispersione dell'edificato entro una maglia larga e distesa produce una modifica dei rapporti tra spazio costruito e spazio aperto, che ciò richiede una diversa architettura della città<sup>25</sup>.

Da qui ne deriveranno una serie di progetti significativi attraverso i quali si avanza –anche grazie alle riflessioni avviata durante il VIII CIAM<sup>26</sup>– una notevole riflessione su una nuova architettura della città.

Il potenziale del progetto urbano è anche in questo caso custodito proprio nella capacità di individuare alcuni rapporti o sistemi di rapporti che creino dei collegamenti e che instaurino relazioni mutevoli con lo spazio urbano circostante. Si riconosce il valore del vuoto quale elemento strutturante la forma della città proprio per il suo essere collegamento per una città

---

<sup>24</sup> Una riflessione sull'esperienza del pittoresco contemporaneo è compiuta Smithson (1979) in cui si indaga sull'esperienza percettiva e dinamica del corpo in movimento riferendosi alla lezione di Merleau Ponty (1945).

<sup>25</sup> Il riferimento è ai progetti di Algeri, Rio de Janeiro, ma anche al progetto per il palazzo delle Nazioni Unite a Ginevra. Cfr. Le Corbusier, *Œuvre complète*, Boesinger, Les éditions d'Architecture, Zurigo 1953.

<sup>26</sup> L'VIII CIAM, tenutosi nel 1951 in Inghilterra, registrò un'attenzione per lo spazio pubblico aprendo una riflessione sulle sue qualità, e che, quindi, può influenzare l'architettura della città in maniera sostanziale. Per un'ampia trattazione e riflessione sul tema dello spazio pubblico e del vuoto nel secondo dopoguerra, si rimanda a S. Giedion, *Breviario d'architettura*, Garzanti, Milano 1961 e E. N. Rogers, J.L. Sert, J. Tyrwhitt.

formata da parti più o meno distanti fra loro. Ciò comporta un rovesciamento della logica di lettura del vuoto come opportunità da sfruttare per la ri- funzionalizzazione di tutti gli spazi dismessi (come periferia) ma anche come riqualificazione e riformulazione di spazi architettonici.

Sempre più l'ordine della città appare determinato dalla configurazione e dal progetto dei suoi vuoti, dalle sue relazioni tra le parti e nella cui modificazione e non cancellazione risiede il potenziale di ogni progetto urbano. Le parti siano esse centrali o periferiche costituiscono la struttura fisica della città, una città che grazie ai suoi attraversamenti diventa anche luogo di comunicazione: non solo *cívica*, dunque ma anche *urbs*.

In questo senso il compito del progetto urbano è di mettere in relazione i vari “pezzi” e di sperimentare forme nuove di collegamento tra le parti e componendo i diversi “materiali” della progettazione.

Purtroppo, nella complessità della città contemporanea il vuoto spesso separa senza mettere in relazione degenerando –in molti casi– in spazio di scarto o di mancanza.

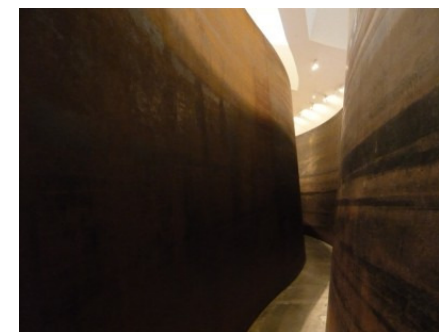
Il voler interpretare e riqualificare i vuoti e trasformarli in forme nuove per la qualità della “*forma urbis*”, implica un interrogarsi sul tipo di relazione che il vuoto può e deve instaurare con le diverse parti della città e su tutti quei progetti urbani che ne tentano una riqualificazione. In tal senso procedono alcune esperienze di arte scultorea contemporanea– famose quelle di Richard Serra e Edoardo Chillida in cui la scultura da oggetto finito e decontestualizzato si trasforma in una sperimentazione sensoriale in cui come succede in architettura il “momento e lo sguardo sono il contenuto dell’opera [...]”.<sup>27</sup> Riconoscendo al vuoto un valore sequenziale e oltrepassando la sfera speculativa tipica di ogni area metropolitana, si

---

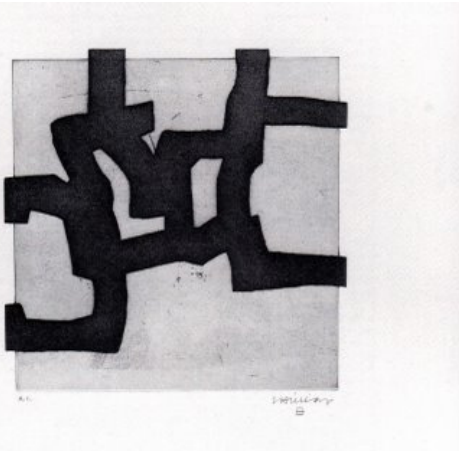
<sup>27</sup> *Conversacion de Richard Serra con Hal Foster*, in Gimenez C. (a cura di ) Richard Serra, *La materia del tiempo*, Gottingen Steidl, Guggenheim Bilbao, 2005. Nelle opere di Serra, l’osservatore è chiamato ad esplorare i manufatti da punti di vista molteplici, muovendosi



R. Serra, the snake, installazione 1996



R. Serra, installazione Bilbao



Chillida, Gezna I, 1996



Chillida e Aires Mateus, "i pieni e i vuoti"

possono cambiare di senso o al contrario dotare di senso spazi definiti di passaggio, spazi attraversati come nuovi punti di passaggio e di soglia per nuovi tessuti connettivi che fanno proprie le stratificazioni dei segni, le giaciture dei tessuti e le memorie storiche.

L'evolversi di questo nuovo concetto e l'indagine che può venirne fuori intorno al dibattito sempre aperto sui "vuoti urbani" suggerisce una nuova relazione tra architettura e tessuto urbano in una scala intermedia che tematizza i "non luoghi" come nuovi parametri di riferimento.



"The Basque Liberties Plaza", 1980

---

attorno ad esse talvolta al loro interno; in questo modo l'osservatore attraverso la scultura si relaziona al paesaggio circostante in un continuo dialogo che ha come prima funzione quella di dare una nuova valenza all'abituale percezione del paesaggio.



## MOVIMENTO\_ spazio cinematico e architettura peripatetica. Nuova centralità del fattore spazio-tempo.

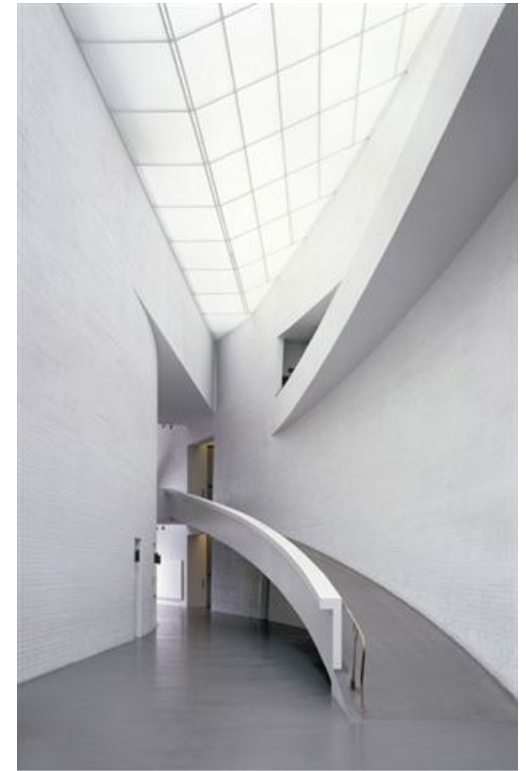
*La nostra facoltà di giudizio è incompleta senza l'esperienza dell'attraversamento degli spazi.*  
*Steven Holl, Parallax*

Il termine spazio è in architettura, direttamente associato alla parola forma con cui viene spesso indissolubilmente legato.

Ma, forma e spazio hanno aspetti topologici, funzionali ed esperienziali completamente diversi.

La forma, non presuppone di per sé un uso e potrebbe al limite esaurirsi nella pura esperienza della contemplazione o della stasi; lo spazio presuppone, invece, un uso e un movimento. Un'esperienza relazionale che coinvolge tutti i sensi; presupponendo processualità e cinematicismo e chiamando in causa il tempo e il movimento.

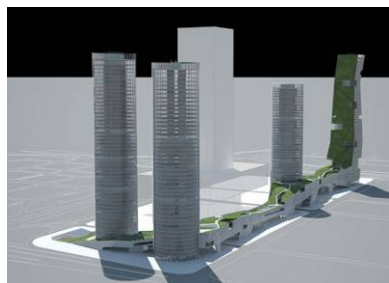
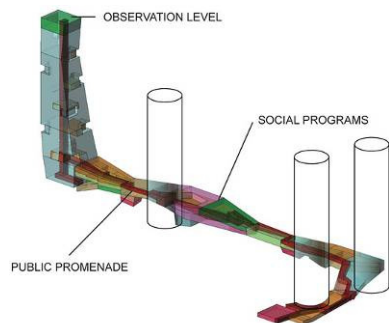
Così, l'accento sul carattere strutturante del vuoto non può che favorire una lettura dinamica delle forme urbane, particolarmente adatta ai fenomeni processuali che caratterizzano la città contemporanea.<sup>28</sup>



**S. Holl, Kiasma Museum, Helsinki 1993-98**

---

<sup>28</sup> R. Bocchi, *Progettare lo spazio e il movimento*, scritti scelti sull'arte, architettura e paesaggio, Cangemi Editore.



Steven Holl, Shenzhen, Cina 2008

Accanto ad uno spazio percettivo, si sviluppa, così, uno spazio rappresentativo, uno stato di relazione fra le cose e tra i simboli secondo criteri di discontinuità, di continuità, di uguaglianza, di vicinanza, di differenza e di misura. Parafrasando Bocchi: “l’architettura è dunque più che mai architettura di relazioni, di spazi relazionali dinamici, anziché scene statiche”.<sup>29</sup>

Le percezioni del reale legate al movimento (cinestetiche), dovute alle distanze e alle differenze di, posto di rapporti e di misura con cui si presentano. Rispetto all’osservatore, possono essere utilizzate per rappresentare lo spazio che si articola come vero strumento linguistico.

Gli schemi topologici e cioè quelli legati alle origini motorie dell’immagine dello spazio consistono nella valutazione percettiva delle relazioni di posizione che gli oggetti hanno tra loro, ossia consistono– parafrasando Holl: “... nel cambiamento della posizione di superficie che definiscono lo spazio e nel risultato del cambiamento di percezione dell’osservatore che si trasforma quando gli assi del movimento lasciano la dimensione orizzontale”<sup>30</sup>.

Questa definizione, – riferendosi alla fenomenologia della percezione di Maurice Merleau-Ponty<sup>31</sup>–più propriamente conosciuta come “parallasse” ribalta l’idea storica della prospettiva sotto forma di volumetria conclusa aprendosi alla dimensione verticale e liberando l’esperienza architettonica dalla sua chiusura storica. Spostamenti verticali o obliqui sono la chiave per nuove percezioni spaziali. Si determinano nuovi percorsi e nuovi attraversamenti, nuove separazioni e nuove successioni, nuove combinazioni di immagini perché costituiti per

<sup>29</sup> R. Bocchi, Ibidem pag. 23.

<sup>30</sup> S. Holl, *Parallax*, Princeton Architectural Press, 2000. Trad. It. Di Bergamin A. Postmedia, Milano 2004.

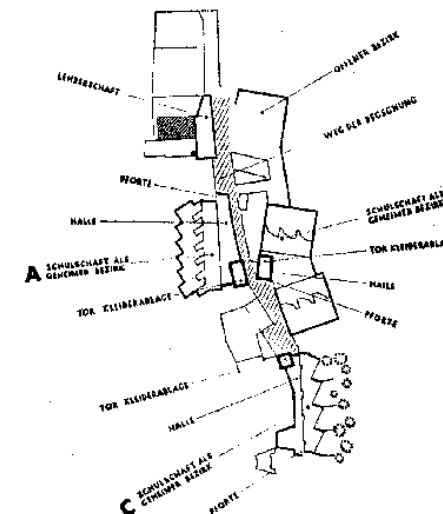
<sup>31</sup> M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1949. Trad. it. di Bonomi A., Bompiani, Milano, 2003. La fenomenologia della percezione di M. Ponty, cerca di dimostrare come il nostro rapporto con il mondo sia in relazione all’orizzonte astante della percezione. La coscienza non è mai indifferente, ma è sempre coscienza impegnata perché dipende sempre dal nostro contatto con il mondo.

accostamento e sottrazione e soprattutto mutevoli perché riferiti all'esperienza del singolo osservatore.

Non appena si è in grado di valutare tutti questi rapporti e cioè di valutare il rapporto di continuità con gli oggetti, lo spazio acquisisce una qualità diversa.

Le ricerche spaziali in questo campo trovano antecedenti “moderni” nelle avanguardie del Novecento e fortemente nelle ricerche spaziali di alcuni maestri dell'architettura moderna (da Mies<sup>32</sup> a Le Corbusier, da Scharoun a Aalto), ma anche – e non da meno– nelle strade eccentriche di Balla, Bocchi, Duchamp e Giacometti per citare solo alcuni degli artisti che affrontano il tema del movimento attraverso una serie di immagini temporali sovrapposte, come un fotogramma scattato in un tempo troppo lungo. I singoli movimenti sono sovrapposti e, a volte, resi “sfocati” come quelli resi incerti dalla memoria che accompagna tutto come ricorso.<sup>33</sup> Viene così ad elaborarsi un nuovo tipo di visione definita “panoramatica” in cui la...“mobilità (...) è l'agente del dissolvimento della realtà, (...) rappresentante la base della nuova normalità. Per questo sguardo non esiste più dissolvimento perché la realtà distorta è diventata la sua normale, o, per dirla con altre parole, perché lo spazio nel quale il dissolvimento si manifesta con maggior evidenza, il primo piano, per lo sguardo panoramico non esiste più”.<sup>34</sup>

Il risultato è che la forma non può più essere letta se non attraverso il movimento.



Hans Scharoun, progetto per una scuola

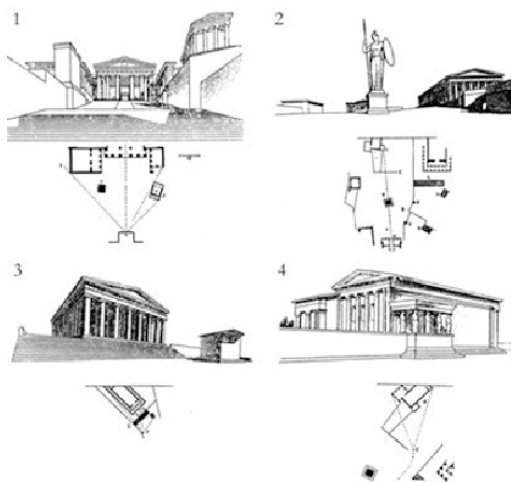


Reconstruction of A. Ahlstrom Co. sawmill in Varkaus, Alvar Aalto, 1944

<sup>32</sup> La “pianta libera” di Mies, forse ancor più che quella lecorbusiana, di fatto libera lo spazio dalla struttura e di conseguenza dall'involucro, facendo dello spazio un elemento fluido e instaurando una corrispondenza dinamica tra spazio contenuto e spazio contenente. Lo spazio miesiano secondo una definizione di W. Blaser : “...vola sotto la casa, vola sopra la casa e attraverso questa”.

<sup>33</sup> Cfr. U. Galimberti, *L'architettura e le figure del tempo*, in Aa.Vv., *Tempo e architettura*, a cura di L. Borroni, P. Coppola Pignatelli, S. Ienci, P. Ostilio Rossi, Gangemi, Roma, 1987.

<sup>34</sup> W. Schirelbusch, *Storia dei viaggi in ferrovia*, Einaudi Torino, 1988-2003.



## Le Corbusier, Verso un Architettura

“*La promenade architecturale*”<sup>35</sup> di Le Corbusier, pone l’attenzione sullo “spazio topologico”<sup>36</sup> e sulla “visione peripatetica” mentre in *Vers una architecture*<sup>37</sup>, si pone l’accento su una rilettura dell’Acropoli di Atene<sup>38</sup> sulla scorta del nuovo modo di intendere l’esperienza della percezione dello spazio.<sup>39</sup>

Per questo lo spazio non è più simmetrico né assiale: assume un “ordine altro” rispetto ai

<sup>35</sup> La “Promenade architecturale” lecoubuseriana, è una progressione temporale attraverso un collegamento di spazi che permettono una esplorazione graduale del progetto. La percezione degli spazi e degli elementi che lo circondano cambia progressivamente a seconda della loro posizione nello spazio e nel tempo all’interno del percorso.

<sup>36</sup> Nella geometria topologica, il teorema di Jordan afferma che una linea chiusa semplice, cioè che non intersechi se stessa, divide il piano in due regioni, quella dei punti interni e quella dei punti esterni e che rappresenta il confine e la frontiera. Se una regione comprende anche il suo contorno, è chiusa; è invece aperta se è priva di un contorno ed è composta solo da punti interni.

L’apertura è quindi definite in due modi.

Il primo in cui non si prevede l’elemento di frontiera, cristallizzando solo lo spazio dei punti interni cioè lo spazio aperto e assoluto.

Il secondo che prevede la continuità spaziale tra interno ed esterno. E’ il confine, a gestire la relazione interno- esterno e lo spazio topologico è uno spazio che entro i suoi confini, comprende spazi interni e spazi esterni; la sua apertura sarà tanto più efficace quanto più i confini interno- esterno saranno assoluti.

In architettura l’apertura della scatola muraria attraversa i suoi confini per giungere alla creazione di uno spazio permeabile sia fisicamente che visivamente, ed è determinato dall’indipendenza della struttura portante dagli elementi di tamponamento che permettono di portare il concetto di spazio topologico alle estreme conseguenze.

<sup>37</sup> L. Corbusier, *Vers una architecture*, Paris, 1921. Trad. It. Longanesi, Milano, 1979.

<sup>38</sup> Nella narrazione di Le Corbusier della sua visita all’ Acropoli di Atene, egli annota lo stordimento che lo coglie all’ arrivo sulla cima. “*Con la violenza di un urto, la gigantesca apparizione mi stordì. Il peristilio della collina sacra era superato e, solo e cubico, dall’unico getto delle sue colonne di bronzo, il Partenone innalzava il cornicione, questa fronte di pietra. Sotto, dei gradini servivano da supporto e lo tenevano alto con le loro venti ripetizioni. Non esisteva che il tempio, il cielo, e lo spazio delle pietre tormentate da venti secoli di scorriere. (...) Dopo aver scalato gradini troppo alti, non certo tagliati sulla scala umana, tra la quarta e la quinta colonna scanalata, entrai nel tempio lungo l’asse. Giratomi di colpo, abbracciai da questo posto, un tempo riservato alla divinità ed al sacerdote, tutta la distesa del mare e il Peloponneso; mare fiammante, monti già scuri, presto smangiati dal disco del sole. L’”a picco” del colle e la sopra-elevazione del tempio oltre il livello dei Propilei, sottraggono alla percezione ogni vestigia di vita moderna, e d’un sol colpo due mila anni sono spazzati via, un’aspra poesia vi prende; con la testa sprofondata nel cavo della mano, seduto su uno dei gradini del tempio, subisco l’emozione brutale e ne resto scosso”.* In Le Corbusier, *Le voyage d’Orient 1911*, trad. It. Faenza Editrice 1974.

<sup>39</sup> Le Corbusier identificava come “danza” visiva delle forme, gioco di assi, ritmo di solidi, vuoti e movimenti impliciti, i percorsi rituali dell’Acropoli di Atene antica che operava nello spazio e nel movimento determinando un’infinità di scene differenti.



principi della classicità, è letto e realizzato come spazio dinamico, come una materia fluida<sup>40</sup>. Il concetto di “*promenade architecturale*” e la sua messa in opera sono resi espliciti nella progettazione della Villa La Roche, nella Villa Savoye a Poissy<sup>41</sup>, e più tardi in molti altri edifici, e può considerarsi il risultato di quell’antica attenzione alla “visione peripatetica” dello spazio, al cinematismo che essa comporta nella composizione architettonica.

La “promenade”– afferma Bocchi–, “...si configura come un meccanismo con cui si sviluppa il movimento sequenziale e ascensionale all’interno di edifici mettendo in relazione anche percettivamente gli spazi della casa–quindi gli interni– con l’esterno, con le diverse altezze dei vani, rompendo la rigidità spaziale sia in pianta che in alzato”<sup>42</sup>.

Più semplicemente, introduce il movimento come categoria di percezione dello spazio.

Gli spazi vengono risolti come sistema di vuoti capaci di contenere e generare delle tensioni interne fra i corpi e il vuoto che li separa, creando un nuovo spazio topologico non misurabile con le tradizionali categorie euclidee di spazio considerato omogeneo e infinito.

Lo spazio diviene fluido, perde la sua assialità spaziale e la sua rigida simmetria, acquisendo un altro ordine rispetto a questi principi e, cioè, recuperando nuovi rapporti con le direzioni e le sensazioni.

L’architettura è quindi, duplice: da un lato è definita dalla volontà progettuale e dall’altro dall’esperienza di chi la percorre e vive la sua materia. Il movimento a



**Le Corbusier, Villa La Roche, 1923-25.  
Parigi**

<sup>40</sup> Kasma de Baranano, Geometria y tacto: la escultura de Eduardo Chillida: in AA.VV., Chillida 1948-1998; Aldeasa, Madrid 2000.

Lo spazio del corpo, non è solo visuale, ma è anche tattile, non è lo spazio astratto delle coordinate cartesiane, è anzitutto uno spazio vitale, organizzato da una serie invisibile di atti che consentono di collocare le cose al di sopra o al di sotto, a destra o a sinistra, vicino o lontano. Vale a dire una serie di atti con cui cerchiamo un orientamento e una direzione: “spazio direzionale”.

<sup>41</sup> In Villa Savoye, la “promenade” consente una percezione dello spazio dettata da un tempo diverso rispetto al ritmo serrato del percorso della scala a chiocciola disposta a fianco della rampa. Il tempo del camminare in lieve salita permette una visione straordinaria della geometria dei volumi attraverso una successione della diversa prospettiva che lo sguardo del visitatore può apprezzare nel salire e nel curvare della rampa.

<sup>42</sup> R. Bocchi, *Spazio. Arte, architettura, paesaggio*. In: *L’architettura e le sue declinazioni*, Ipertesto Edizioni, Verona, 2008.



**Rem Koolhaas, Parc de Expositions,  
Toulouse**

sua volta diventa parametro per stabilire delle specifiche relazioni con la città e consente di osservarla e analizzarla da un punto di vista particolare e mediante l'alternanza di sequenze che si succedono dinamicamente come in un film. L'attraversamento funziona da connettore tra questi episodi, a volte ne è esso stesso generatore, con la sua duplice valenza funzionale – di collegamento fra punti– e sistema generatore di relazioni tra elementi diversi.

Tale approccio allo spazio topologico è sviluppato anche negli ultimi progetti dei contemporanei Rem Koolhaas e Steven Holl– solo per citarne alcuni tra i più noti. “Koolhaas centra la propria poetica sul movimento: l'architettura non è l'inerte forma del contenitore, cioè della massa muraria, ma la vita del suo contenuto e quindi, in ultima analisi la vita dei corpi che si muovono liberamente nello spazio.”<sup>43</sup> In questo modo l'osservatore con il suo movimento plasma lo spazio fluido che vive solo grazie alla possibilità di fruirlo. Spazio immateriale, evanescente, modificabile dell'uomo che lo vive come esperienza plurisensoriale, inondato da inaspettate e contrastanti emozioni.

Steven Holl, sviluppa una intensa ricerca teorica e progettuale sugli spazi percorsi e attraversati e sulle forme dell'attraversamento urbano e architettonico, articolando materiali come il vuoto e il pieno, la luce e l'ombra, realizzando opere in cui il dinamismo e il cambio di prospettiva dell'osservatore diventano le caratteristiche fondamentali delle sue opere. Nella sua esperienza sulle “parallasse” tenta di sviluppare un discorso sulla penetrazione degli spazi che determinano una diversità dimensionale e formale conferendo alla propria architettura un carattere unico di spazio poroso. <sup>44</sup>

<sup>43</sup> L. Prestilenzia Pugliesi. *Lo spazio*, in ARCH'IT, seminario.

<sup>43</sup> Cfr, S. Holl, *Diagramma concettuale, porosità urbana, porosità del singolo edificio*, p. 83.

## LA FORMA DEL LUOGO: tra codice e memoria.

*Il presente è fonte di presenze*

*O.Paz.*

In un tessuto frammentato, ritagliato come quello che caratterizza gli spazi urbani contemporanei, una serie di preziose tensioni devono essere ricavate dalla memoria del luogo, concepito come materia vibrante in costante rapporto dialettico tra presente e passato.

La composizione urbana segue, quindi, un percorso “della memoria” di tipo mnemonico più che di tipo storico; dove il criterio della scelta ne ridisegna le forme e il valore mediante la ricomposizione di quel –ricordo che costituisce la forma.

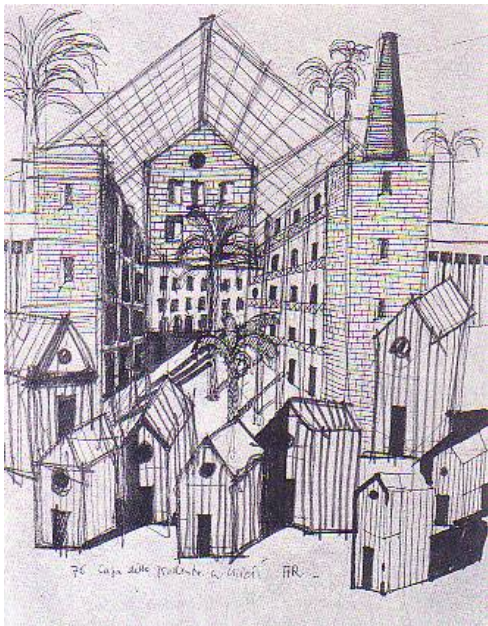
Viene così aperta la possibilità di elencare i vari metodi in termini di figure dell’interpretazione, di tracce e ricuciture come tanti modi della rappresentazione del reale. Ogni parte della città è, infatti, chiamata a ri-conoscersi, a ripercorrere la (le) propria (e) storia (e) e rompere con la sua monoliticità e articolarsi in strumenti che incorporano in se stessi la dimensione del tempo.

Sarà il raccontare qualcosa attraverso altro, lasciare tracce sensibili per consentire il divenire in modo che il campo– frammentato della memoria possa continuare a creare senso ben oltre quello della sua mera testimonianza.

In quest’ottica anche il frequente utilizzo e ri-utilizzo di parti esistenti inglobate nel nuovo, sembra acquistare un nuovo senso, si tratterà di creare luoghi e forme che al di là della nuova



**P. Klee, Strade principali e strade secondarie, 1929**



A. Rossi, Chieti, 1976

condizione utilitaristica- propria di ogni progetto urbano e architettonico- trasformandosi in un punto di continuità con la tradizione per poter continuare a tramandarsi e a vivere.

La ri-significazione di forme e frammenti di essa all'interno della città contemporanea ci fa comprendere la speranza che Rossi attribuisce al frammento, come una "speranza progettuale",<sup>45</sup> in quanto speranza contenuta in un'idea progetto che usa ciò che riconosce, che mette insieme frammenti per rifunzionalizzarli in cui le "rovine" vengono ricomposte con il nuovo.<sup>46</sup>

E, così, forse, seguendo questa idea di "utilità" hanno inizio una serie di progetti di attraversamento urbano di volume, fondanti sul fatto che uno spazio può essere ricostruito, reinterpretato e vissuto anche in modi diversi.

Dunque, la materia o il volume contenuto dentro uno spazio si trasforma in un altro, si svuota in modo da formare una trama orientata in un tessuto (spazio poroso) pronto ad accoglierla.

Comporre per sottrazione di volume all'interno di un'architettura o più architetture, oltrepassarle, per ricrearne un'altra con un altro processo, mantenendo inalterato un codice -memoria come testimonianza, è alla base del tema dell'attraversamento come nuovo processo logico e lirico.

In questa riflessione, lo studio dell'attraversamento non si limita solo al progetto dell'attraversamento (di volume o di superficie) ma porta dentro di sé riferimenti di frammenti, di impianti preesistenti, di rughe non cancellate di un passato-memoria come storia urbana e architettonica, come biografia del luogo in un diverso modo di essere contenitore e contenente di nuovi sensi.

<sup>45</sup> T. Monaldo, La speranza progettuale, Torino, 1992.

<sup>46</sup> F.Spirito, Dallo stato di fatto allo stato di progetto...op?

Il volume poroso e attraversato diventa altro, cambia totalmente di senso acquisendone uno nuovo in cui la relazione tra le parti e il tutto formano una trama diversamente orientata finalizzata ad un percorso, ma che non essendo semplicemente un percorso è a sua volta riferimento e frammento di un impianto che ridisegna il tempo e l'area.

Un processo, questo, che agisce nel tempo e nella riformulazione del linguaggio che utilizza il codice -memoria del luogo (quando esiste) o dell'area in cui insiste, donandone continuità riproponendosi in un modo nuovo in un tempo nuovo.

In un progressivo svolgersi dell'azione urbana e della scena che lo contiene, un **campo**, diventa figura e supporto della trasformazione e dello svolgimento di questi eventi, fatti di limiti, di confini, di ibridazioni e contaminazioni che tagliano e soprattutto ridanno forza al tessuto urbano.

Una sorta di trasformazione e sovra- scriizione del luogo in cui si configura un nuovo fatto urbano.

Così, - progetti proposti nell'ambito della ricerca- sia per gli attraversamenti di volume che per quelli di superficie- si basano su una trasformazione (ri-progettazione) dell' esistente che si tratti di memoria come codice da tramandare, o che si tratti di un riutilizzo in forme diverse di infrastrutture come strumento di ri- designazione e riqualificazione urbana.

Tuttavia, un ruolo principale è affidato alla capacità del campo di contenere, di essere attraversato creando un valore aggiunto, di essere penetrato definendo nuovi spazi, ritagliato in un sistema di elementi capaci di generare spazi e sequenze plastiche .

Il volume-campo deve, tuttavia, essere una sorta di volume spugnoso<sup>47</sup> che grazie alla sua porosità definisce i suoi rapporti tra pieno e vuoto in modo che lo spazio sottratto diventa attraversamento pubblico e non solo semplice residuo tra le modificazioni.

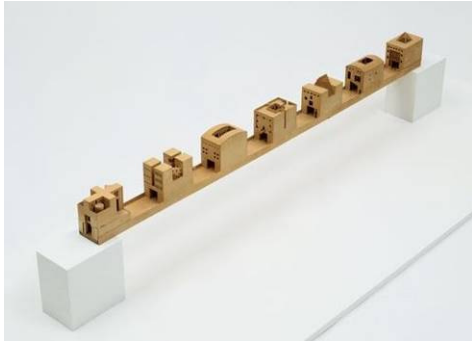
---

<sup>47</sup>



S. Holl, Queens Library, New York, 2010





S. Holl, "Bridge of Houses" New York 1978

L'uso della memoria-tempo come materiale del progetto fa leva su un tempo che non è semplice ritorno al passato un tempo ancora ricco di relazioni con il presente, e base su cui fondare nuove ipotesi di trasformazione. Un tempo che è relazione di tutti questi tempi attraversati, incrociati, sovrapposti e stratificati in volumi.

Attraversamenti quindi, come *promenade cinématique*, nel tempo e nello spazio adeguati alla dimensione temporale della percezione e alla variabilità del punto e dei punti di vista, non costretto alla retorica di un posizionamento fisso, prestabilito, ma movimento costante reso necessario dall'interazione tra le forme del contenuto e quelle dell'espressione.

Dei contenenti rimangono tracce visibili, attraversati o attraversabili, modificabili in sequenze, mentre dei contenuti restano solchi lasciati da tracce su segni che il tempo ha cancellato.

## INTERSEZIONI E IBRIDAZIONI: il ruolo oltre la funzione di “luogo comune”.

*Mi interessa lo spazio come supporto, tutto ciò che contiene una riflessione sull'identità delle cose (...). Quando andiamo in un luogo, non possiamo cambiare nulla: possiamo però cambiare la nostra forma di guardare.*

*M. Rocha de Aires Mateus*

Nella logica di uno spazio-campo inteso come frammento in cui possono annullarsi i consueti e tradizionali confini fisici, acquistano un nuovo significato sociale e spaziale i luoghi interstiziali, apparentemente di risulta- definiti ibridi- e rappresenti di un nuovo valore progettuale e potenziale del “vuoto”.

Spazi di confine, di limite e di margine, costituiti da sequenze di superfici per lo più aperte e, quindi difficilmente classificabili, in cui si intrecciano sezioni multiple e tracce persistenti di memorie diverse più o meno consolidate e disperse.

Sezioni attraversate, dunque, o attraversabili in quanto segni di connessione e/o di sconnessione ai quali si tenta di restituire il valore di spazio in sé come segno e ridisegno di un nuovo elemento complesso di costruzione dello spazio.



**Aires Mateus-Archivio e Biblioteca Municipale, Lisbona**

Spazio come attrattore lineare su cui si innescano nuove forme di attraversamento urbano, in cui si ricercano nuove centralità e allo stesso tempo tracce e relazioni per una nuova narrazione del territorio. Spazi variegati e complessi, dove è possibile costruire e potenziare relazioni fisiche, funzionali e percettive del tutto inedite, proponendosi come potente strumento di modificazione e organizzazione del territorio.

Ciò che caratterizza queste parti di territorio è– secondo Foucault– la dimensione relazionale, il cui fattore essenziale non è rappresentato né dagli elementi né dal tutto, ma, piuttosto dalle relazioni che determinano la sua costituzione. A partire dalle tesi foucaultiane Vittorio Gregotti<sup>48</sup> afferma che “...la parola posizione può essere interpretata e tradotta in termini architettonici sia come opportunità che come specificità di un punto o di un'area individuabile e circoscrivibile, mentre l'idea di relazione può agire [...] in un'area percettiva quanto funzionale, e può fare riferimento ad un sistema concettuale, geometrico o simbolico, di nessi. Ciò che si tratta di stabilire è se [...] un gruppo di posizioni può essere legato al fine di costituire [...] un'organizzazione riconoscibile [...] o, se invece le posizioni sono raggruppabili nel tempo in modo definitivamente vario, dando luogo a relazioni a loro volta infinitamente diverse, o se le relazioni stesse, al loro variare indipendente, definiscano in modo continuamente nuove posizioni.”<sup>49</sup>

La tesi che si sta portando avanti, tende a precisare come le infinite relazioni (seppure di natura diversa) che possono costituirsi nelle diverse parti di un territorio debbano intervenire sulle trasformazioni del territorio stesso. Si tratta di mettere in relazione, trovare una legge fondativa della relazione capace di connettere elementi apparentemente diversi, distribuiti in tempi e spazi diversi.

---

<sup>48</sup> V. Gregotti, *Posizione-relazione*, in “Casabella”, 514, 1985.

<sup>49</sup> V. Gregotti, *Questioni di architettura*, Einaudi, Torino, 1991.



In questa maniera, e in seguito all'individuazione di tracce o di elementi ricorrenti, si può intraprendere un sistema di ricucitura di un tessuto urbano in cui gli elementi di connessione si mescolano e si ibridano in trame e materiali differenti per materia e tempo.

Il progetto dell'“attraversamento” di questi spazi si basa, quindi, sulla coesione di unità autonome, riconoscibili come tali per le loro caratteristiche e tuttavia accomunate da una ricerca di integrazione complessiva, da un “ritmo d'insieme” e da una ricerca costante di equilibrio come superamento di dati contingenti per giungere a quello che in chimica si chiama combinazione e non miscuglio.

L'individuazione e la caratterizzazione anche semantica che può darsi a queste parti urbane può rappresentare una delle prime condizioni per poterlo definire e progettare in ragione delle categorie di “massa, spazio, superficie”, ricorrendo anche alla classificazione di materiali operata da Christian Norberg-Schulz in *Intention in Architecture*.<sup>50</sup> La superficie rappresenta un elemento più o meno bidimensionale su cui operare, spesso rappresenta proprio il “limite” fra superfici aventi specificità differenti ma che stabiliscono relazioni di contatto tra con altre superfici. Non sono chiuse e di conseguenza sono oggetti contaminati e contaminanti.

Il potenziale di queste forme è inscritto in una concezione di mutamento inteso come continua trasformazione dell'intorno, e in relazione alla dialettica tra permanenza e innovazione.

Indagando questo campo attraversabile si può giungere alla definizione di spazi relazionali in riferimento alla condizione contemporanea delle relazioni spaziali e sociali che vi si compiono.

---

<sup>50</sup> C. Norberg-Schulz, *Intention in Architecture*, 1963.

L'elenco di forme, individuate nel campo e catalogate quasi in schemi fisici, non contraddice però, la possibilità che esse possano essere utilizzate per rappresentare condizioni diverse o che acquistino un significato permanente. Utilizzare lo strumento forma ovvero "tipologico" consente di rivelare e di esprimere dei significati e gli aspetti essenziali dei materiali urbani e soprattutto di quelli che si instaurano in territorio frastagliati e ibridi.

Inoltre strettamente legato alle aree ibride, si pone da diverso tempo il problema dell'infrastruttura che simbolo della modernità è in quasi tutti i casi, diventata il supporto ordinario di un processo di degrado delle forme e degli spazi.

Ma entro il presupposto ideologico di una "nuova monumentalità" legata al movimento e allo scambio, si può collocare il progetto dell'attraversamento di superficie, che sovrastando o sottostando uno scheletro prestabilito (che è appunto l'infrastruttura insistente a sua volta su un territorio ibrido) si impone tra le cose, delimita e unisce.

L'accento è posto anche in modo provocatorio, e va oltre quello di semplice lettura della diversa trasformazione di un sistema infrastrutturale dismesso, come metafora di un nuovo modo, -a volte anche spettacolare-, di intuizione del carattere autoreferenziale dell'infrastruttura e dell'ambiente che lo contiene.

In questo senso non sarà soltanto la qualità del manufatto (progetto dell'attraversamento) ad assumere una rilevanza, ma la qualità delle relazioni che esso sarà in grado di instaurare con il territorio circostante.

Gli esempi che verranno analizzati per gli attraversamenti lineari, vogliono dimostrare quanto luoghi profondamente differenti per situazioni territoriali, contesti e condizioni al contorno, possano costruire nuovi spazi di socialità che modificano la percezione dell'infrastruttura stessa, vista non solo nel suo aspetto funzionale (quando lo è ancora) ma anche nel suo nuovo aspetto relazionale.

Gli spazi che le contengono fanno della loro versatilità proprio il fondamento della loro qualità e si configurano come campo privilegiato ricco di potenzialità.

In sostituzione, dunque, dell'immagine del territorio frammentato e discontinuo, e in cui il disordine appare un connotato fondamentale "...come se varie spore, tropi, semi caduti dal terreno a caso, come in natura, avessero preso il sopravvento grazie alla naturale fertilità del terreno, e ora costituiscono un insieme un *pool genetico* arbitrario che talvolta dà dei risultati stupefacenti."<sup>51</sup>

La città contemporanea si configura, allora, come concentrazione, re- invenzione e modificazione in cui i concetti di zona omogenea vanno sfumandosi in quello di territorio fatto di *enclaves*, di spazi ibridi e attrezzati e di parti ma non necessariamente sconnesse solo perché non omogenee e continue, ma che al contrario si configurano come una sorta di cerniera tra gli innumerevoli materiali che compongono il progetto urbano.

Frammenti ibridi che si distinguono per una "...doppia caratteristica: non sono più dei luoghi e non sono più centro.[...].non sono più dei luoghi perché la collocazione in spazi residuali e provvisori impedisce loro di farsi carico delle valenze affettive e emblematiche che connotano i luoghi che meritano questo nome"<sup>52</sup>

Per questi margini, gli attraversamenti divengono dispositivi connettivi in un campo in continua trasformazione, dotati di livelli di organizzazione complessi e determinati da molteplici fattori.

Tuttavia la frattura determinata dal cambiamento di trama, di materiale, di uso non può e non sarà sempre calcolata o calcolabile in termini di rapporto tra spazio fisico e infrastruttura- attraversamento, piuttosto sarà il risultato di quelle infinite relazioni che si intrecceranno nel continuo passare degli anni.

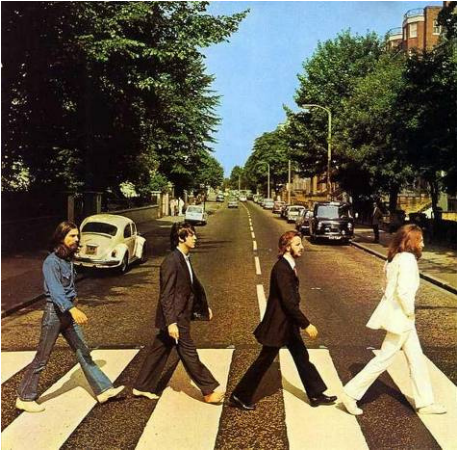
---

<sup>51</sup> Rem Koolhaas, *La città generica*, in *Domus*, n° 791, marzo 1997.

<sup>52</sup> A. Corboz, *Ordine sparso, Saggi sull'arte, il metodo, la città e il territorio*, F. Angeli, 1998.

## O.2

### Le forme dell'attraversamento



Beatles-Abbey Road LP

*Viaggiare, attraversare, transitare, percorrere, esplorare, penetrare: l'esperienza contemporanea dello spazio si configura su un modello dinamico che lancia il soggetto fuori da sé ...(...). Tale modello trasforma (il soggetto) in una cosa che sente, il quale indifferentemente può aggiungersi al contesto in cui si muove oppure ritirarsi da esso...*

Shelling

Lo spazio metropolitano del XXI secolo, apre il suo punto di osservazione in un incredibile successione di vedute, parziali, frammentate e incomplete, conducendo verso nuove esperienze dello spazio, del movimento e della percezione.

A differenza di una visione o di un'immagine statica, l'esperienza dinamica della percezione si sviluppa a partire da una serie di prospettive sovrapposte, che si dispiegano in modi diversi a secondo dell'angolo e della velocità di spostamento.

Muovendoci attraverso queste visioni parziali, queste prospettive sovrapposte, le qualità dello spazio urbano cambiano diventando relazioni tra oggetti anziché oggetti, spazi relazionali e dinamici anziché scene statiche. Architettura di relazioni, dunque, in cui i nessi spaziali e fisici fra spazi interni ed esterni, fra usi pubblici e usi privati, fra interno ed esterno, fra natura ed

edificio diventano sempre più le caratteristiche di un progetto urbano di trasformazione della città.

L'esperienza del *pittoresco* interpretata in rapporto a questi fenomeni ne rivela l'estrema attualità e l'importanza che ha una simile lettura nella percezione di un oggetto progettato per sottrazione o scavato in una massa porosa che lo accoglie e lo modella.

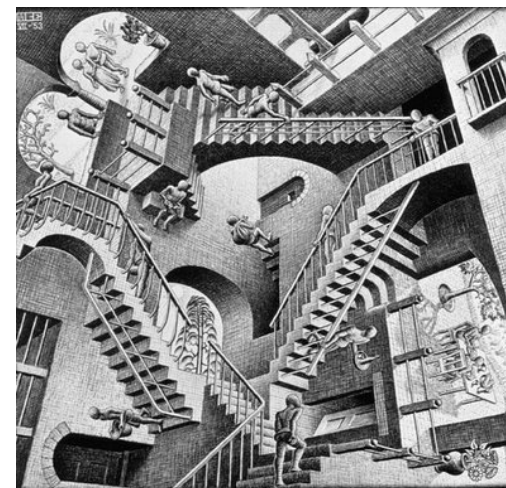
Il percorso urbano, parzialmente descrivibile dalla geometria euclidea, , muta di continuo le sue forme e i suoi usi definendosi sempre meglio in una serie di vedute “ a camera fissa” che si costruiscono e si sovrappongono tra gli assi di spostamento orizzontali, diagonali e verticali. Nessuna singola veduta del campo attraversato o percorso, può essere completa, perché la percezione dello spazio viene alterata dal suo rapporto di ciò che gli è vicino, lontano, con il pieno e il vuoto, con il cielo e la strada.

La predominanza delle vedute parziali e la costruzione di una nuova visione dello spazio come spazio prospettico, risulta, inoltre, fondamentale per concepire nuovi spazi urbani, – e nello specifico della ricerca– per interpretarli e rileggerli attraverso nuovi e più stimolanti principi percettivi. La considerazione dell'importanza di tali aspetti esperienziali, non può che condurci ad una nuova lettura del tema dell'attraversamento urbano.

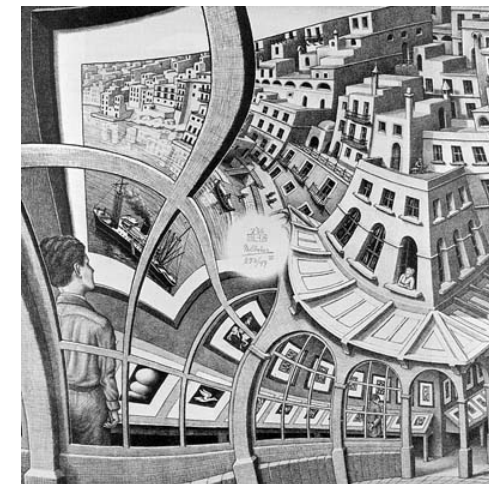
Sicché, spazi interstiziali o di risulta, talvolta ritagli di volumi porosi, recuperano, –al di là della casualità della loro stessa genesi– una dimensione nuova e mai letta prima.

Quindi, occuparsi dell'attraversamento urbano, significa guardare da molti punti di vista che travalicano le consuete definizioni di spazio per corrispondere –come propone Corboz– alla metafora dell'ipertesto.

Quella degli attraversamenti diviene allora una narrazione di più intrecci possibili, a molte entrate che, tuttavia, si innescano in una sola struttura la cui forma non consiste soltanto nel carattere architettonico– urbanistico quanto nella sua relazione fra diverse categorie di porosità, connettività, permeabilità e accessibilità.



Escher-Relativity, 1953



Escher-Print Gallery

Le forme dell'attraversamento si configurano a secondo dei diversi modi della penetrabilità urbana. Il CAMPO-CHIUSO ATTRAVERSATO- (diviso per comodità di studio in CAMPO FORATO e CAMPO TAGLIATO)- determina l'attraversamento di volume. Il CAMPO -APERTO ATTRAVERSATO- (anch'esso diviso in CAMPO RITAGLIATO SUPERIORE E CAMPO RITAGLIATO INFERIORE)- determina l'attraversamento lineare in quanto attraversamento di superficie.

Nella prima tipologia, l' attraversamento viene inteso come capacità strutturante di un elemento progettuale di costruire un nuovo senso all'intero di un isolato urbano, permettendo di attraversalo e di connetterlo a due spazi esterni inteso come una nuova reinterpretazione dei *Passages* parigini.

Nella seconda tipologia, l' attraversamento viene figurato come capacità dell'infrastruttura di diventare altro, di essere al tempo stesso percorso e "trasformazione-alterazione" di un territorio ibrido, sfrangiato e di margine.

L'attraversamento come attrattore lineare di nuove trasformazioni, collocato ai bordi di uno spazio urbano frammentato, transitorio e dinamico.

In entrambi i casi, l'attraversamento diventa struttura che connette, struttura che reinterpreta una preesistenza, sia esso il "vuoto" urbano che infrastruttura dismessa di un "non-luogo."<sup>53</sup>

Diventa struttura che connette, (laddove il termine non è riferito solo alle molteplici relazioni tra parti e sottoparti di città) ed elemento capace di reinventare e ri-progettare una nuova accessibilità "...che riguarda la capacità di orientarsi, vedere, fermarsi, riposare, incontrare altra gente, conversare, giocare, [...], che riguardano esigenze di persone diverse per età, attività, cultura, costume e vita [...].Riguarda ... la complessa fruizione spaziale che lega ogni essere umano all'ambiente in cui vive in tutto o in parte la sua vita"<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> M. Augé.....

<sup>54</sup> C. Rispoli e G. Improta, *Measuring Alternatives for urban Spaces: the Improvement of Pedestrian Use*. In A. Vernez Moudon and P. Lacone.

## O.2.1 Il Campo chiuso attraversato





### 0.2.1a) IL CAMPO FORATO: l'attraversamento di un volume\_ la connessione di due volumi [esterni].

Il concetto di **Campo** forato è strettamente collegato a quello dell'attraversamento di un volume come connessione attraverso dei fori- di vuoti esterni.

In questo capitolo verranno analizzati quei casi in cui la compenetrazione tra spazi pubblici avviene internamente ad una massa porosa attraverso un percorso articolato e complesso che ne qualifica e ne cambia il segno.



Ingresso del Passage Verdeau, Parigi

I *Passages* parigini rappresentano il primo di questi esempi. Luoghi di transito aperti al vedere, allo scambio, all'incontro, si strutturavano secondo un'idea moderna di spazio poroso e allo stesso tempo si configurano come luogo chiuso e accogliente come un guscio.

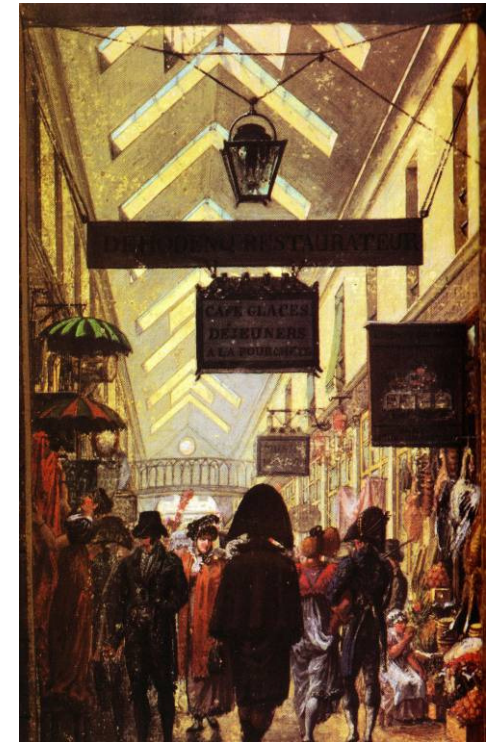
Per la prima volta interno ed esterno si confondevano, la strada si trasformava in un *passages* invertendo i tradizionali modi di vivere la città, e risultando spesso ambigua e non immediatamente percepibile.

Inizialmente frutto di una speculazione edilizia, si inserivano nel costruito urbano sfruttando aree di grande valore commerciale, in cui il tema dell'attraversamento di volumi esistenti era in grado di generare nuove visuali e nuovi percorsi alternativi, in cui i "fori" delle bucatore d'ingresso collegavano e legavano l'organismo al contesto, permettendo di essere al tempo stesso un interno e un esterno.



Walter Benjamin li definiva “dimore oniriche”<sup>55</sup> del collettivo, luoghi dove si poteva trovare una corrispondenza tra il mondo dei sogni e quello delle cose, quasi come uno spazio intermedio e di transizione tra la realtà esterna e il mondo interno. Diventava un luogo soglia, zona di transizione tra sogno e risveglio in cui si univa un interno collettivo ad un’interiorità costruita come dei “vasti intérieurs”; in cui era possibile intrattenersi ma anche transitare. La struttura nasceva per essere penetrata e esplorata come una foresta: “...smarrirsi in essa come ci si smarrisce in una foresta, è una cosa tutta da imparare...”<sup>56</sup>, così scriveva Benjamin tratteggiando l’arte di penetrare attraverso i luoghi in un tempo scandito dal percorso stesso; da un percorso che non necessitava di una meta e che si connotava in quanto spazio di attraversamento come esperienza.

Uno spazio che incorporava il concetto di tempo, non più solo distanza naturale fra punti ma anche pausa e intervallo tra due o più fenomeni che si succedevano con continuità nello spazio e nel tempo, entrambi concepiti come mediazione tra interno ed esterno in un continuo gioco di rimandi e di scambi. I termini acquistavano nuovi significati nel modo in cui i vuoti degli spazi diventavano i pieni della vita e del movimento e si confondevano a vicenda invertendo definitivamente i tradizionali modi di vivere la città. Uno spazio autonomo, lineare e di collegamento non ritagliato geometricamente e in cui la soppressione delle chiusure e, quindi, dei limiti ben definiti, creavano una sensazione di profondità, di espansione e di ritmo in una continua assenza di limite. Il modello orizzontale– proprio dell’attraversamento– neanche dei



Passage Des Panoramas, 1799

---

<sup>55</sup> L’interesse di Benjamin è quello di rivelare nelle cose quotidiane il legame con qualcos’altro e cioè con un mondo non reale e inconscio e in cui l’esperienza del movimento e, quindi, del camminare ripercorrono una serie di eventi in una condizione di “spaesamento e appartenenza”. Cfr. G. Vattimo, *Come Benjamin lasciarsi invadere dal mondo*, in “La Stampa”, 27 maggio 2000.

<sup>56</sup> W. Benjamin, Op.cit. L’opera incompiuta dall’autore che vi lavorò per oltre 13 anni, si presentano come una vera esperienza di “esplorazione storica” volta a dare una nuova chiave di lettura della modernità.



Galerie d'Orleans, 1829-35



Galerie Vivienne, 1826

*passages* parigini e dei primi *buolevards*<sup>57</sup>-, si svilupparono a Parigi a partire dall'Ottocento in seguito a forti motivazioni economiche oltre che per soddisfare l'esigenza di collegare punti o parti di città. Ebbero, tuttavia, una risonanza inaspettata e uno sviluppo completamente nuovo, traducendo seppure in forma embrionale e inconsapevole, una nuova teoria della forma e dello spazio che si svilupperà a partire dai primi anni del Novecento e che farà della "*promenade architecturale*" lecorbuseriana, il fulcro di una nuova ricerca spaziale.

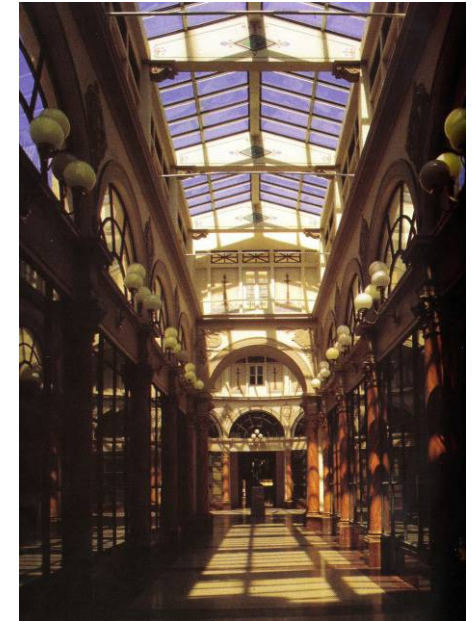
Parigi, ne diventa l'esempio più tipico e caratterizzante. Città stratificata per eccellenza, apparentemente immobile su se stessa, diventava già agli inizi dell'Ottocento una città la cui prodigiosa vitalità dette origine ad una serie di rinnovamenti urbani che lungi da essere solo "risistemazioni", dimostravano concretamente come lo spazio potesse essere vissuto come un "vuoto" e un "pieno" insieme. Uno spazio "cavo" in cui si leggevano le sperimentazioni sulle diverse modalità del comporre il vuoto e il pieno e sul nuovo carattere di spazio poroso in grado di contenerli entrambi. La città diventava una vetrina, un luogo vivace di flussi, di esperienze fenomenologiche del passeggiare, del muoversi osservando, del sostare attraverso, in un nuovo gioco sociale che diventerà anche ambito di studio letterario privilegiato grazie alla nascita della nuova figura del "*flaneur*"<sup>58</sup>.

<sup>57</sup> "*Buolevards*", letteralmente significano "passaggio sulle mura di una città fortificata" e nacquero nel 1670 ad opera di Luigi XIV, come sentieri tracciati nei giardini per il *promeneur*.

<sup>58</sup> Nei *Tableaux Parisiens* di Charles Boudelaire e nei *Passages de Paris* di Walter Benjamin, l'architettura del ferro e del vetro insieme alla figura del *flaneur*, assurgevano a simbolo della modernità. Storicamente la funzione del *flaneur* era quella di cogliere le trasformazioni della città, e a lui spetta anche il merito di aver unificato l'avvento del consumo di massa con un'immagine nuova della metropoli in trasformazione. Egli era anche solito intrattenere un rapporto particolare con la dimensione temporale della città esaltando il coinvolgimento e l'enfasi sensoriale che caratterizzavano una serie di esperienze individuali legate al percorrere e all'attraversare della città.

La dissoluzione del concetto di luogo inteso in senso statico e come luogo di rappresentanza e rappresentazione, lasciava il posto ad un luogo di relazioni in cui altro non si metteva in scena che la vita reale. I *Passages*, divennero l'esempio tipico del moderno, immagine del labirinto, del movimento e della co-appartenenza tra categorie spaziali e temporali. Furono intesi dapprima come percorsi urbani e passaggi coperti che permettevano ai passanti di passare da una via all'altra protetti dalle intemperie, dalla circolazione stradale, dal rumore e dall'inquinamento, rappresentando poi il sintomo di una mutata pratica commerciale e furono, quindi, una rappresentazione temporale e lineare degli avvenimenti cittadini. Indubbiamente si presentavano come congiunzione di due punti posti ad una certa distanza fra di loro, caratterizzati da una direzione da seguire per raggiungere una meta, ma cosa fondamentale, la meta non rappresentava necessariamente il fine dell'attraversamento. Durante il cammino si producevano degli "avvenimenti" che si aggiungevano alle "tensioni" create dagli elementi che si intercettavano durante il passaggio.

Questi spazi ibridi, di transizione e di passaggio animati dal movimento dell'osservatore, diventeranno in breve tempo l'immagine stessa della città moderna. Un labirinto nel labirinto, luoghi di piacere e di svago, cattedrali del divertimento ma anche luogo i forti sperimentazioni per le nuove architetture del ferro e del vetro. La leggerezza dei nuovi materiali, infatti, consentiva di concepire strutture completamente nuove che sembravano ergersi senza sostegno e fluttuare sui muri anziché poggiarsi. Una sensazione di luminosità mai avuta prima in luoghi pubblici. Con coperture autoportanti in ferro e vetro dei primi *passages*– caratterizzati da una raffinata bellezza plastica–, si garantiva una illuminazione zenitale che accompagnava il visitatore all'interno degli spazi dando una nuova sensazione di luminosità e leggerezza mai avuta prima.



Galerie Colbert, 1826



Passage Choiseul, 1827

A parte qualche eccezione, i *Passages* parigini erano raggruppati nel triangolo circoscritto dai *boulevards* e la *rue Saint-Martin*, e divennero ben presto delle vere e proprie città nelle città.<sup>59</sup> Tuttavia, non discendevano direttamente da piani-progetto definiti a priori, piuttosto modificazioni distinte e discontinue strettamente legate alla storia e alla forma della gallerie del *Palais Royal*. L'esempio più antico è rappresentato dal *Passages du Caire*<sup>60</sup>, del 1799, seguito l'anno seguente da quello dei *Panoramas*<sup>61</sup>. Tuttavia, il *Passage Panorama* rappresenterà solo un prototipo che nel tempo condurrà alla costruzione anche dei *Passage Jouffroy* e *Verdeau* creando un insieme di strutture nel cuore degli isolati.

Il tema del percorso dell'attraversamento come "sfondamento spaziale ottenuto tramite sottrazioni che impediscono alla forma di chiudersi"<sup>62</sup>, acquista, così, una forma del tutto nuova e inedita in cui la stessa idea di "città porosa" ne diventa un attributo fondamentale per la sua definizione.

<sup>59</sup> In relazione alla circolazione possono individuarsi cinque tipi di *Passages* principali:

- I *passages* che connettevano una strada con un fabbricato o con un'altra strada raccordando e facilitando la circolazione tra due punti.
- I *passages* che prolungavano una strada esistente o collegava due strade che erano separate da un gruppo di costruzioni.
- I *passages* che realizzavano una strada con una piazza o due o entrambe al contempo.
- I *passages* che facevano parte di un complesso privato più importante il quale raccordava la rete delle strade pubbliche, dirottando la circolazione pedonale delle strade e proponendo una moltitudine di attività in uno spazio esiguo. Tutti i *passages* appartenenti a questa categoria, potevano costituire sia un complesso lineare, sia una rete che attraversava un insieme di edifici.
- I *passages* che, essendo indipendente dal reticolo di strade, formavano un circuito interno con un accesso ad ambo i lati, diventando un edificio del genere del mercato coperto o del grande magazzino.

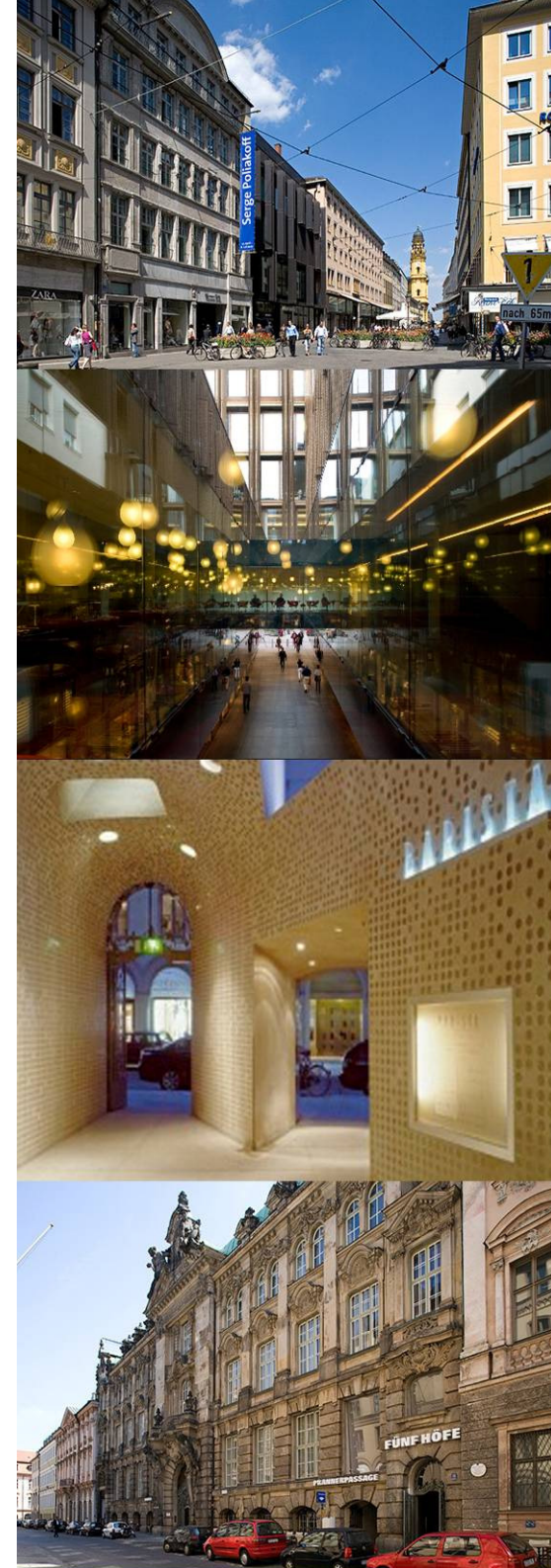
<sup>60</sup> Mentre alcuni *Passages* erano costituiti insinuandosi al centro dei preesistenti isolati, o anche semplicemente ricoprendo una corte o una superficie trasparente, nel *Passage du Caire* si trova quasi il processo inverso. Fu, infatti ottenuto dallo sventramento di un sistema di edifici esistenti, ma fu realizzato con la Place du Caire e la rue du Caire per formare un nuovo insieme, integrato nella rete delle vie circostanti e fu inaugurato dopo il completamento della sua galleria centrale e dell'insieme dei suoi negozi. Prototipo di un ispessimento e di una solidificazione della città, il *Passage du Caire* fu anche l'archetipo di una forma di composizione urbana che lasciava le forme abituali di occupazione periferica a favore di un'occupazione parziale ma più redditizia all'interno delle pieghe della città storica.

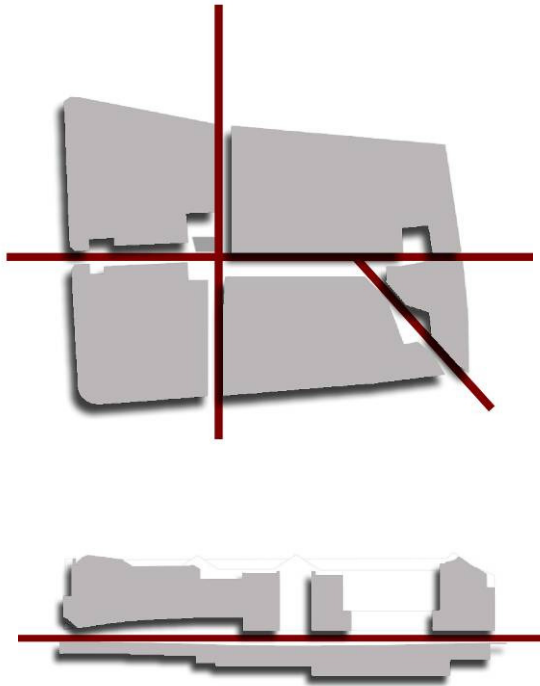
<sup>61</sup> Si veda a tale proposito Lemoine B., *Le Passages couverts en France, Délégation à l'action artistique de la Ville de Paris*, Parigi, 1988.

<sup>62</sup> P.L. Nicolin, *Merzobau*, in Lotus International, n.123, Milano, 2005, p.12.



## Funf Hofe



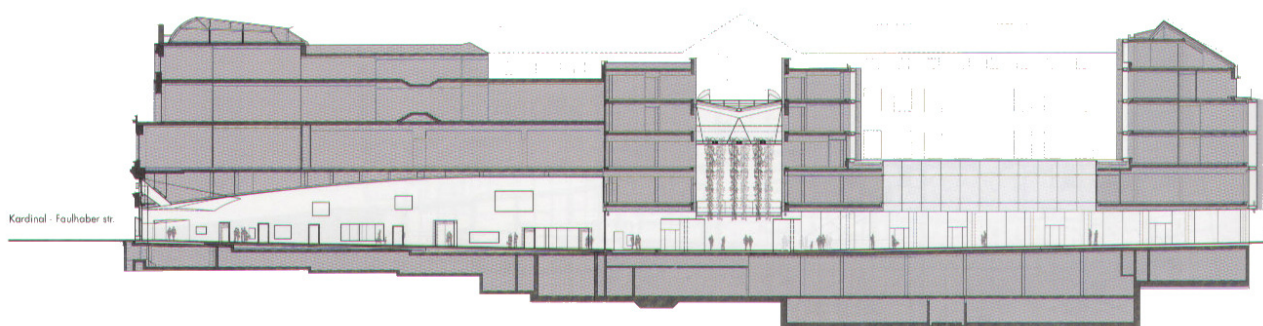


I **Funf Hofe** di Herzog e de Meuron a Monaco, sono cinque passaggi commerciali e rappresentano l'attuale traduzione e la trasposizione moderna delle *Gallerie* e dei *Passages* parigini per quanto ne costituiscono un'eccezione perché scoperti. Analogamente ai *Passages*, si costituiscono in una successione di spazi, piccole piazze e corti che gradualmente passano da una situazione pubblica ad una privata offrendo sempre un punto di vista inedito e innovativo. Il progetto, vinto dai due architetti svizzeri, si basa sul recupero del rapporto spaziale, funzionale, figurativo, percettivo e semantico del luogo "riutilizzando le antiche facciate che insistevano sul lotto storico e incidendo con "cinque fori" un volume e, quindi, una massa porosa, permettendo una nuova riflessione fra spazi introversi fatti di corti e stradine che rappresentano al tempo stesso il cuore della città e il nuovo progetto.



Inquadramento urbano

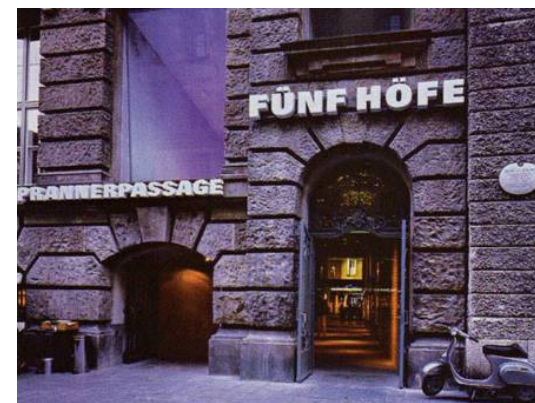
Così, proprio per essere percorsi interni ad un isolato rientrano in un intervento di recupero urbano che ridisegna una serie di spazi invisibili all'esterno e perciò imprevedibili, che diventano delle vere e proprie strade commerciali coperte. Lo scopo degli architetti era, appunto, quello di creare una "...passeggiata attraverso un isolato urbano che potesse divenire un'esperienza urbana piacevolmente diversificata"<sup>63</sup>. All'interno vengono ospitate una serie di funzioni pubbliche, spazi commerciali ipotizzati come un risultato di un sistema modulare che consente una doppio livello di lettura. Infatti il sistema dei nuovi edifici intende rielaborare un dialogo con il contesto e con le condizioni sia fisiche (materiali), distributive (cortili/passaggi) che semantiche (porosità e stratificazione). Il progetto si configura quindi, come una sorta di puzzle in cui l'alternanza di materiali, altezze e illuminazione, rende, inoltre, l'intervento ricco e vivace oltre che attento al recupero della memoria e delle preesistenze, su cui si vanno a ridisegnare nuove figure e articolazioni dello spazio che al tempo stesso si configurano nella doppia valenza di spazi aperti in un blocco residenziale chiuso.



<sup>63</sup> Herzog e de Meuron, *Funf Hofe, five business Passages in Munich*, in "El Croquis" n. 109-110.p.138.



Ingresso Theatinerstrasse







**I Passaggi**

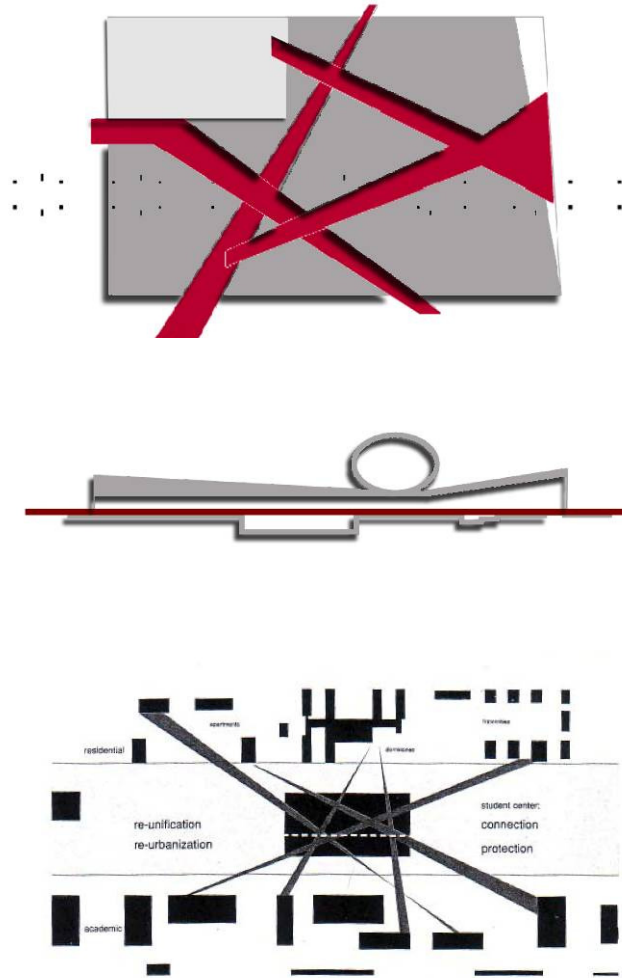


**I luoghi della sosta**



## Mc Cormick Tribune campus center





Il progetto del **McCormick Tribune campus center** si inserisce all'interno del Campus dell'Illinois Institute of Technology a Chicago, uno dei capolavori di Mies van der Rohe progettato nel 1940, in un'area in cui la presenza dell'attuale metropolitana sopraelevata divide il campus in due parti.

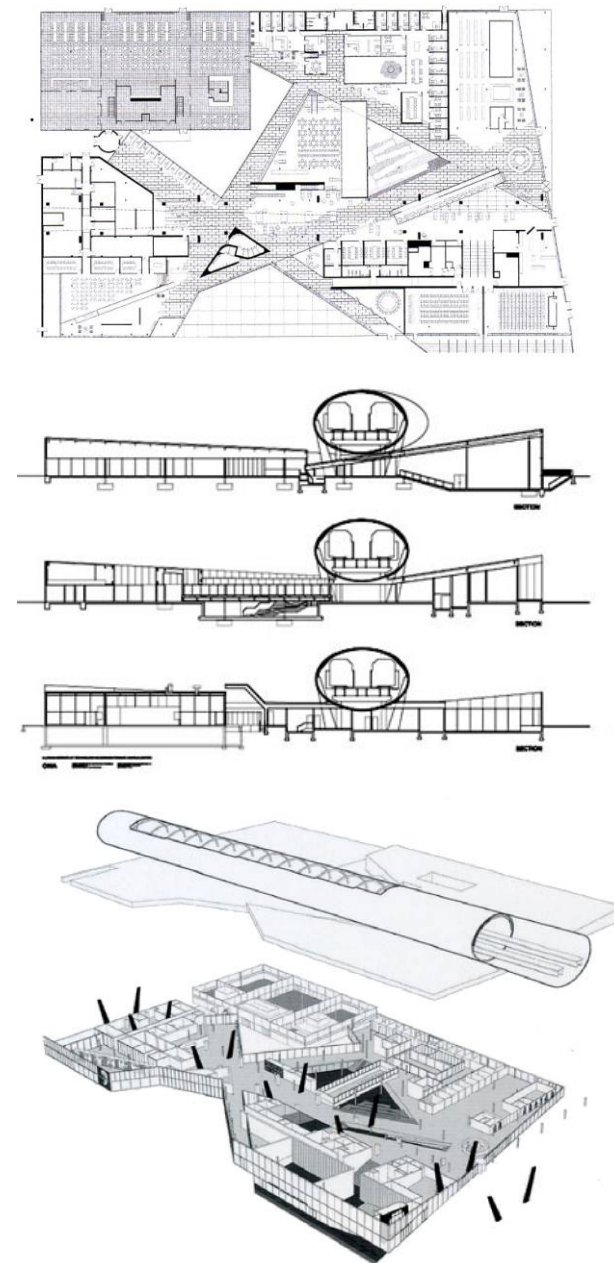
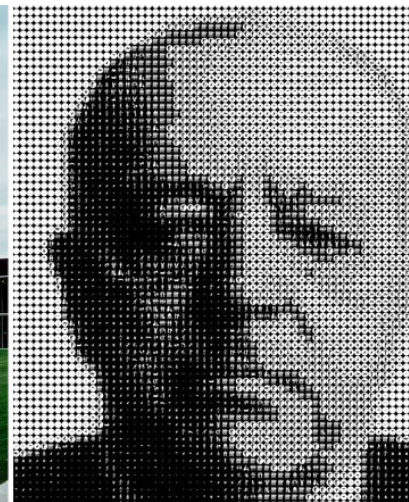
L'iniziale progetto miesiano adottava un unico modulo ordinatore di 24 piedi articolando il quale si realizzavano edifici differenti ma coerenti con la struttura che dispone di una equilibrata simmetria lungo un asse viario principale.

L'inserimento del nuovo progetto in un contesto tanto complesso non era operazione affatto semplice, ma il nuovo edificio –progettato da Koolhaas, vincitore del concorso in due fasi, nel 1997-'98,– si inserisce perfettamente nel contesto riconnettendo le due parti e addossandosi al miesiano Commons Building e infilandosi sotto il viadotto della Green Line (metropolitana sopraelevata) che nella fascia lungo la State Street taglia in due parti il Campus, le residenze studentesche e le aule della didattica. Il progetto, quindi, risulta essere un volume inciso e attraversato da una serie di fori, come vere e proprie strade e piazze urbane di collegamento fra le diverse parti che assolvono tutti funzioni diverse. Koolhaas opera, quindi, attraverso una sintesi di contestualismo e narrazione allegorica in cui anche le tracce lasciate dalle persone che lo attraversano quotidianamente ne determinano i percorsi e gli attraversamenti. “Attraverso l'analisi vasta del luogo, Koolhaas scopre una rete di scorciatoie pedonali e linee irrazionali. Sfrutta queste diagonali, fondendole, sovrapponendole e biforcando l'edificio creando un denso mosaico di potenzialità nella forma delle isole”<sup>64</sup>. Il “Campo” risulta, quindi,

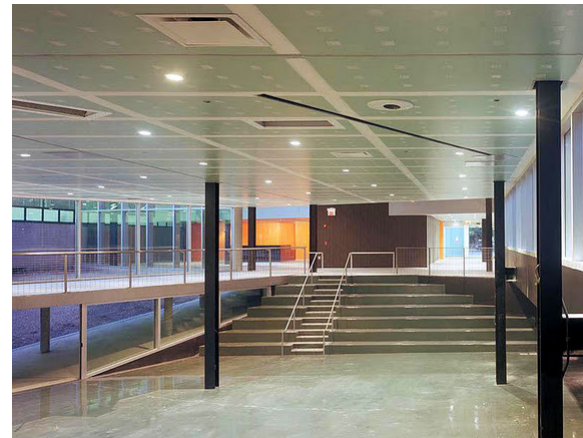
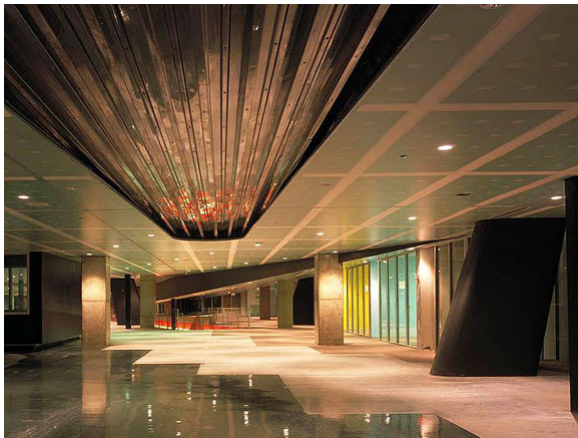
<sup>64</sup> B. Terpeluck, “ANY” n.24, *Progettare dopo Mies*, 1998, in “Parametro” n. 252, 2004, p. 145.

essere forato e trasformato in un molteplicità di linguaggi, in una sorta di dispositivo di relazione con il contesto preesistente grazie all'inserimento di spazi di relazioni pubblici e privati.

Il progetto, dunque, si configura come un volume basso, una specie di parallelepipedo scomposto da una serie di parti che danno origine a spazi con diversa funzione: di sosta, di passaggio, di relazione e di incontro che consente di inventare sempre nuove “*meravilles*”, riurbanizzando il vuoto e occupando territori sempre più ampi e creando in un unico volume- sormontato dal tubo della metropolitana- accuratamente studiato come un involucro ovoidale d'acciaio grecato , lucente come quello utilizzato da Mies- Infatti, propone un edificio costituito da un'unica copertura metallica unitaria- suddivisa in tre spessi piani principali e pareti vetrate in cui riunifica le funzioni residenziali e scolastiche che risultavano più o meno sparpagliate nel campus.







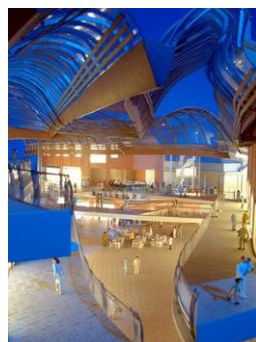
**I passaggi**



**I luoghi della sosta**

Il progetto del **Trinity Quarter** di E. Miralles e B.Tagliabue si caratterizza dalle numerose e bellissime gallerie in vetro. Il programma per una nuova galleria commerciale a Leeds– una città piovosa del nord dell’Inghilterra– nasce con l’intento di riproporre una copertura in vetro riallacciandosi alla preesistente del XIX secolo. La galleria viene letteralmente “scavata” lateralmente alla settecentesca chiesa di Trinity, insinuandosi all’interno del tessuto preesistente e penetrando attraverso le antiche facciate. Il progetto si inserisce perfettamente tra le forme di attraversamento studiate in questo capitolo per il modo in cui i “fori” del progetto determinano degli attraversamenti pubblici fortemente rispettosi del contesto dal quale nasce.

Elemento unificatore di tutto lo spazio è rappresentato dalla copertura in vetro che a sua volta qualifica il progetto e instaura pur essendo elemento autonomo, un forte legame con la memoria del luogo instaurando un doppio livello di lettura e allacciandosi alle antiche strutture e le nuove attività distributive.



Anche nell'intervento sul **Mercato di Santa Caterina** nel cuore di Barcellona- sorto nel 1848, come mercato al coperto allo scopo di rifornire i ceti meno abbienti della città - i due architetti diventano testimoni di un rinnovamento urbano dell'isolato e dell'intero quartiere della città catalana. Il progetto, iniziato come una semplice ristrutturazione del vecchio mercato è stato ampliato fino a ridisegnare l'intero aspetto urbano, con un progetto che oltre a denotare una forte e libera manifestazione creativa, dialoga costantemente con la storia e le secolari stratificazioni del quartiere con estrema chiarezza e funzionalità. Il Mercato, nell'ambito del recupero dell'intero quartiere riconferma attraverso la sua straordinaria copertura la sua centralità come luogo di sosta e di attraversamento, diventando una sorta di piazza coperta in cui la continuità con l'esterno è anche affidata alla scelta di una pavimentazione unica e continua. La copertura- con un linguaggio caleidoscopico ibrido e realizzata con 200.000 tasselli di ceramica esagonali di 67 colori diversi- "ridipingere" completamente la scena urbana fuoriuscendo dall'antico perimetro e rendendosi pienamente visibile al resto della città involucrando una serie di funzioni differenziate tra loro quali ai piani interrati i parcheggi, il carico scarico delle merci, la raccolta pneumatica dei rifiuti e la zona archeologica, mentre ai piani superiori vengono a collocarsi le abitazioni per anziani. L'intervento, quindi, al di là di una metamorfosi dell'esistente, e senza utilizzare delle rigide gerarchizzazioni, si presenta come un organismo attraversato dal presente e dal passato in un flusso continuo e in continua trasformazione.

Nel caso del **Federetion Square**, la nuova piazza principale del centro di Melbourne si adagia sopra i binari della ferrovia, lungo il fiume della Yarra e si configura come un vero “Campo forato”. Gli spazi aperti e quelli chiusi dei nuovi edifici insistono su un intero isolato urbano che si impone come un’unica massa attraversata e comprendente un gruppo di edifici dedicati ad attività culturali e spazi commerciali. Una sorta di grande attraversamento urbano che qualifica e modifica gli spazi, diventando al tempo stesso un unico spazio di intrattenimento e di passaggio in cui all’interno di una città esistente se ne va a costruire un’altra fatta “su misura” e contenente spazi pubblici e privati secondo una logica di riappropriazione spontanea degli spazi urbani. Il progetto– è il risultato di un di un concorso internazionale bandito nella seconda metà degli anni Novanta e vinto dal gruppo londinese Lab architecture in collaborazione con gli architetti australiani Bates Smart–, e costruisce uno spazio di relazione fra individui secondo una concezione che fa dell’esterno un luogo di ritrovo e uno spazio in cui si intersecano e si confondono una pluralità di aspetti diversi. Inserito in un contesto variegato, formato da costruzioni storiche di epoche diverse e di edifici contemporanei, il Federetion Square spicca sia per la sua notevole dimensione e sia per la configurazione della facciata costituita dall’aggregazione a “frattale” delle varie intelaiature metalliche tutte orientate in modo differente in modo da creare una sorta di *tromp-oel* ad effetto tridimensionale di grande suggestione. Il nuovo complesso, funge, quindi, da vera cerniera urbana diventando un fondamentale elemento compositivo nella percezione del grande spazio pubblico in grado di ospitare una pluralità di funzioni che riflettendo la città – anche attraverso l’utilizzo delle superfici specchianti– instaura un dialogo incessante con il territorio attraversato.

